DUMITRU SOLOMON

O sărbătoare continuă?

Dacă ar fi să ne potrivim viața după numărul de festivaluri existente, am trăi într-o sărbătoare continuă, fără pauză. Numai în Italia sunt – după cum se poate citi într-un articol pe care îl publicăm în acest număr – 350 de festivaluri, ceea ce înseamnă cam un festival pe zi. Dacă mă gândesc bine, nici noi nu stăm chiar atât de prost. Avem vreo 15 festivaluri numai de teatru; plus cele de muzică, de dans, de folclor, de film, de umor, de literatură etc., peste 50, asta însemnând că ne bucurăm de un festival pe săptămână. Onorabil, pentru o perioadă de tranziție, de austeritate, mai pe șleau spus, de sărăcie lucie.

Dacă am pune la socoteală toate festivalurile ce au loc în lume (fără a mai număra campionatele și olimpiadele sportive), probabil că am putea asigura omului mediu, abstract și universal, ore în șir de delectare în tot cursul anului, ceea ce ar elimina stresul, hoția, corupția, accidentele de muncă. Și chiar munca. Asta, vorbind în abstract. Concret, însă, festivalurile acestea deconectante incorporează atâta muncă încât, dacă eforturile și stresul s-ar concentra asupra acelorași oameni, ei ar putea, pur și simplu, să facă explozie.

Unii sunt așadar de părere că există o inflație festivalieră care a cuprins mapamondul de la Edinburgh la Tokyo și de la Montreal la Sidney și că într-o lume în care, în Bosnia și în Rwanda, mor oameni nevinovați, victime ale naționalismului, fanatismului și egoismului de trib, aceste festivaluri par o sfidare sau măcar o iresponsabilitate.

Dar este oare arta numai plăcere, divertisment, evaziune din contingent? Teatrul nu reprezintă ceva mult mai mult și mai grav decât atât? El este, sau poate fi, contact, trăire a contingentului, test, pulsație a vieții, semnal de alarmă, șoc, revelație, exercițiu civic. Încă în antichitate spectatorii veneau la teatru fiindcă aici se dezbăteau marile probleme politice ale cetății. Ei veneau la teatru nu atât ca să se distreze, cât ca să se încarce de responsabilitate civică și să se purifice. Catharsisul nu e simplă defulare, ci un fenomen incomparabil mai complex care presupune, înainte de toate, asumare. Această relație a publicului cu teatrul nu s-a pierdut, chiar dacă a trecut și mai trece prin diverse eclipse.

Un festival de teatru este așadar un fel de parlament, în care diferențele se înfruntă nu pentru a se exclude, ci pentru a se completa reciproc, este un mod de cunoaștere, iar cunoașterea constituie un mod de a elimina diferențele agresive și de a păstra diferențele armonioase. Omenirea nu este o entitate, ci o sumă de entități. Fiind rezultatul unei adunări, și nu al unei împărțiri, suma aceasta poate exprima diversitate, și nu divergență. Prin cunoașterea participanților, a specificului, a stilului, se creează o complementaritate, o înțelegere și o îmbogățire interioară. În ultimă instanță, un festival reprezintă o formă democratică a celei mai democratice dintre expresiile artistice, care este teatrul. Niciodată nu trebuie să spunem: avem prea mult teatru, avem prea multe festivaluri. E ca și cum am spune: avem prea multă înțelegere, prea multă cunoaștere. În ciuda conservatorismului nostru instinctual, nevoia noastră de noutate este nebănuit de mare. În ciuda egoismului nostru, de asemenea instinctual, nevoia noastră de alteritate este la fel de mare. În ciuda realismului la care ne obligă existența cotidiană, nevoia de ficțiune este incomensurabilă. Iată așadar câteva argumente în favoarea festivalurilor de teatru. Pe de altă parte, teatrul, în momentul de față, se află într-o continuă mișcare și schimbare, ceea ce răspunde nevoii noastre de informare. Toate acestea explică de ce la festivalurile de teatru sălile sunt pline, cererile de bilete depășind cu mult media.

Cu toate acestea, de fiecare dată când se pune la cale un nou festival, e bine să ne întrebăm: cine face festivalul? de ce se face? pentru cine se face? cu ajutorul cui? cu ce rezultate? În funcție de răspunsul la aceste întrebări se va putea găsi o structură serioasă și fiabilă festivalului, o motivație solidă, un sprijin activ atât din partea celor care suportă cheltuielile, cât și din partea celor care suportă consecințele pe termen lung, de fapt al beneficiarilor. Nu are importanță cât de amplu sau cât de internațional pare a fi festivalul în cauză. Are importanță cât de necesar este el celor care pot beneficia de efectele sale culturale, artistice, morale.

Numărul de față al revistei „Teatrul azi", dedicat festivalurilor (îndeosebi celor de teatru), dă un semn că interesul pentru astfel de intersecții culturale se află în continuă creștere. ■

Sibiu

TINERI PROFESIONIŞTI ŞI BĂTRÂNI AMATORI

Furia festivalieră ce a cuprins de-o vreme lumea noastră teatrală (mă refer la lunga listă a festivalurilor organizate în toată ţara) începe să semene cu o cursă disperată din care răzbat în „posteritate" doar gâfâielile unor alergători sleiţi. Cel puţin de când ambiţia internaţionalizării e mai mare decât grija pentru valoarea competitorilor, totul pare a se transforma într-o vastă şi aiuritoare contabilitate, în care sunt număraţi mai atent sponsorii decât profiturile artistice. Ni se tot povesteşte câtă nevoie de comunicare are teatrul nostru, societatea românească în general, după anii de tristă izolare. Adevărat. Problema e dacă, în condiţiile de mai sus, nu riscăm o falsă evaluare a situării în context, sau, mai direct spus, dacă neavând cu cine sta de vorbă pe la aceste întruniri nu rămânem cu ideea că într-adevăr nu avem interlocutori în materie. N-a făcut excepţie de la această concluzie nici Festivalul de teatru tânăr profesionist, iniţiat în acest an la Sibiu (producător: Societatea Multimodia – IMAGICA XXI), care şi-a respectat doar în parte titulatura, amestecând profesioniştii cu amatorii, experimentul cu teatrul tradiţional, valoarea cu kitsch-ul.

Efortul imens de organizare, datorat priceputului şi energicului actor Constantin Chiriac (director al festivalului) şi Casei de cultură a studenţilor (care, prin Compania Puck, a găzduit manifestarea), a fost astfel răsplătit doar în parte cu satisfacţii artistice produse, aproape în exclusivitate, de spectacolele româneşti (cinci). Celelalte participări (opt trupe din şase ţări), într-o flagrantă inadecvare la nivelul internaţional cerut, au prilejuit doar contacte mai mult sau mai puţin semnificative, într-o atmosferă, ce-i drept, de amiciţie şi gratitudine reciprocă.

Trecând peste culisele agitate ale întâmplării (războiul cu Teatrul „Radu Stanca", de la care a fost închiriată sala, veleitarisme locale şi boicoturi de tot felul), filmul festivalului s-a derulat totuşi punctual, cu excelente servicii de presă şi îndrumare din partea studenţilor şi jurnaliştilor sibieni, care au câştigat cu această ocazie o bună experienţă managerială. După deschidere, onorată de Teatrul „Bulandra" cu spectacolul studenţilor de la ATF **Jocul de-a măcelul** de Eugen Ionescu, în regia multipremiatei Beatrice Bleonţ, care a lansat promiţător manifestarea, ne-a invitat la ceea ce s-a chemat o demonstraţie – de fapt, un one-man show – actorul sexagenar din Antwerpen (Belgia) Charles Cornette. Mai atrăgător în ipostaza de animator (causeur degajat, inteligent, simpatic) decât în aceea de interpret al „misterelor" incluse în programul său, mesagerul trupei „Niewe Scene" s-a declarat continuator al tradiţiei teatrului popular, al jongleurilor, cu care de fapt exerciţiul său n-a prea avut legătură. Reprezentaţia a recurs la ilustrarea comentată a trei istorioare, una dedicată lui Molière, alta lui Scapino (invocat ca maestru al tehnicii teatrale) şi a treia preluată de la Dario Fo, ca autor al unei farse bufe de sugestie biblică: Învierea lui Lazăr şi Nunta din Canna. I-am apreciat actorului belgian mobilitatea corporală şi vocală, tehnica improvizaţiei, care n-au atins însă prea des virtuozitatea. Farmecul personal a făcut totuşi din prezenţa sa una dintre cele mai agreabile ale festivalului. „Urmând tradiţia marii şcoli experimentale de teatru polonez" – cum ne-au fost recomandate –, cele două trupe studenţeşti din patria lui Grotowski au reprezentat, de fapt, o tendinţă practicată peste tot în lume, aceea de a apela la teatru pentru întregirea educaţiei, mai ales în mediile universitare. Studenţii de la Studio Dramy i Teatru din Varşovia, sub îndrumarea regizoarei Anna Dziadzic, au montat, în acest context de preocupări, piesa poetului Miron Bialoszewski (mort în 1982) **Vivisecţia**, un text simbolist despre zădărnicia efortului cunoaşterii, text inspirat de cunoscutul tablou al lui Rembrandt „Lecţia de anatomie a profesorului Tulp". De acolo au venit şi sugestiile plastice, prelucrate în cheie grotescă într-o suită de imagini obsesive, dar şi monotone. Teatr Opty, un grup teatral al unui club multidisciplinar din Varşovia, a exagerat în schimb în direcţie inversă, imaginând situaţii inedite dar fără valoare artistică. Spectacolul **Pietrele strigă**, ce s-a recomandat drept teatru gestual, jucat simultan de o parte şi de alta a cortinei care despărţea spectatorii, n-a fost în cele din urmă decât o mostră de exhibiţionism gratuit.

De la Chişinău, cunoscutul teatru ce poartă numele maestrului dispărut, Eugène Ionesco, a transportat la Sibiu spectacolul **Regele moare**, în regia şi interpretarea talentatului Petru Vutcărău, distins, de altfel, cu premiul pentru interpretare masculină. Deşi inegal în cuprinderea meandrelor complexului personaj şi cu unele tendinţe manieriste, actorul a impus cu pregnanţă expresivă tragismul scriiturii, forţa de a converti căderea în renaştere a acestui Bérenger de extracţie nietzscheană. L-au acompaniat cu aplomb două actriţe remarcabile: Ala Menşicov (Margareta) şi Elena Chioibaş (Maria).

Scenă din Vivisecţia de M. Bialoszewski, Studio Dramy i Teatru din Varşovia

foto: Doru Tolciu

Petru Vutcărău în Regele moare **de Eugen Ionescu, Teatrul „Eugen Ionescu" din Chişinău**

„Teatr' Action" din Bordeaux este o trupă născută, ca atâtea altele, „ieri", probabil din dorinţa de a-şi face meseria a unor actori fără angajament. (Situaţia pare, de altfel, generală în vestul Europei.) Unul dintre ei, inteligent şi cultivat, Jürgen Genuit, şi-a asumat şi rolul de regizor al piesei **Afară în faţa uşii** de W. Borchert. Exploatat pe latura lirico-narativă, acest text despre prelungirea dramelor războiului într-o societate care nu-şi mai poate recupera normalitatea a devenit irelevant şi plicticos.

Am văzut şi „teatru" din Indonezia, de unde relaţiile domnului Chiriac ne-au adus trupa Keliling (Jakarta) cu spectacolul **Para Topeng** (Măştile) de Rudolf Puspa, a cărui condiţie itinerantă (se joacă în şcoli, spitale, pieţe, parlament) i-a impus o vie flexibilitate. Tradiţia populară a măştilor şi dansul specific, din care ne-a fost arătat prea puţin, combinate cu improvizaţia de tip commedia dell'arte, folosesc aici interpreţilor pentru comunicarea unor idei simple, familiare. N-am reuşit să aflăm nici la conferinţa de presă dacă în spaţiul cultural respectiv aceasta este forma predominantă de teatru care le înlocuieşte pe cele europene.

Poate cei mai serioşi parteneri de dialog din acest festival (pe basarabeni nu-i includem printre oaspeţi), spaniolii, cu cele două trupe sosite din Barcelona, s-au plasat în zona profesionistă, experimentând forme noi, legate de valorificarea actorului şi a relaţiei cu spectatorul. „Didascalia", companie înfiinţată şi condusă de Ima Ranedo, o actriţă inteligentă, ingenioasă, a prezentat spectacolul – realizat în memoria lui Jean Genet – cu piesa **Haute Surveillance**, conceput şi jucat în închisorile spaniole ca un experiment în zona psihodramei. Cei trei interpreţi – Angel Torres, Pan Torella, Oriol Ubeda, studenţi încă – au dovedit o admirabilă capacitate de stăpânire a jocului lor, imploziv, cu economie de mijloace şi mişcare (în spaţiul unei celule), concentrând tensiunea astfel încât violenţa sexuală care animă conflictul de orgolii în această piesă să se păstreze în limitele emoţiei artistice. Spectacolul de cabaret prezentat de cealaltă trupă spaniolă (La Momia), după scheciuri satirice de Raymond Devos, a fost dezavantajat de neînţelegerea limbii (catalana), fapt ce a impietat asupra impactului cu jocul colorat şi inventiv al celor doi interpreţi, care, cu două scaune, o lanternă, o pălărie şi alte nimicuri au produs chiar şi... muzică.

În fine, participările româneşti (una am amintit-o deja) au confirmat mai vechi succese datorate unor creatori de marcă şi ni s-a părut inechitabilă (dacă nu chiar jignitoare) înscrierea pe afiş a numelor lui Purcărete, Frunză, Iulian Vişa alături de realizatori improvizaţi. (Jigniţi s-au simţit probabil şi străinii pe care palmaresul n-avea cum să-i includă, în acest context.) Am văzut, aşadar, la Sibiu, acea bijuterie născută la Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea sub bagheta magică a lui Silviu Purcărete (**Decameron 645**), distinsă (a câta oară?) cu premiul de regie. S-a reprezentat într-o sală îngheţată, care a ameninţat sănătatea actorilor, nu şi valoarea spectacolului, ce ne-a produs aceeaşi încântare. Pe scena azi dezmembratului teatru sibian, celălalt **Decameron**, al regretatului Iulian Vişa, reprezentat pentru ultima oară, a fost mai mult decât un spectacol. A fost, parcă, clipa ce se cere oprită. Omagiul adus cu acest spectacol artei teatrului şi slujitorilor ei, cu tot ce a vrut să ne spună aici autorul despre speranţă şi supravieţuire, a sensibilizat juriul, care l-a onorat cu marele premiu, acordat firesc şi în memoria regizorului dispărut. Irina Wincze a obţinut, de asemenea, premiul de interpretare feminină.

Teatrul Naţional din Târgu-Mureş, secţia maghiară – mai exact, studenţii Academiei de profil din localitate –, a adus la Sibiu o montare de anvergură, prilejuită de descoperirea piesei lui Paul Foster, premiată în 1967 la New York, **Tom Paine**, despre eroul generic al revoluţiilor şi al drepturilor omului. Aceeaşi echipă redutabilă care a creat la Bucureşti **Ghetou** – regizorul Victor Ioan Frunză, scenografa Adriana Grand, compozitoarea Dorina Crişan-Rusu şi coregrafa Felicia Dalu – reeditează experienţa cabaretului politic de amplă bătaie, apt să surprindă aici sublimul unei umanităţi năvalnice, dezlănţuită pe marea scenă a istoriei. Scăpat însă de sub control, spectacolul studenţilor, a cărui teatralitate barocă predispune la divagaţii şi excrescenţe, îşi pulverizează din păcate sensurile, autosubminându-se de la un moment dat şi făcând să eşueze în prolix o structură polifonică bine concertată. Cel puţin aşa a fost la acest festival, unde studenţii, altminteri interpreţi plurivalenţi, au improvizat excesiv, supralicitând şi creând confuzie între planurile şi aşa labile ale textului (teatru în teatru). Nu avem aici loc pentru analiza în detaliu pe care această reprezentaţie bogată o merită; o reprezentaţie ale cărei scăderi se cer judecate în raport cu ea însăşi,

Moment din Haute Surveillance **de J. Genet, trupa Didascalia din Barcelona**

foto: Doru Tolciu

Virgil Flonda şi Suzana Macovei în Decameronul **de A. Hausvater, Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu (regia: Iulian Vişa)**

cu miza ei ambiţioasă şi cu remarcabilele explorări în sfera mijloacelor teatrale (spectacolul a obţinut premiul presei). De altminteri, credeam că tocmai un astfel de teatru ar trebui să promoveze festivalurile menite – nu? – să demonstreze vitalitatea acestei arte, înnoirea permanentă la care o obligă condiţia ei culturală şi socială. Probabil sunt concluziile pe care le-au tras şi organizatorii festivalului de la Sibiu, care aspiră la permanentizare.

DOINA PAPP

P.S. Festivalul internaţional de teatru tânăr profesionist de la Sibiu a beneficiat de prezenţa unui juriu internaţional alcătuit din: Maria Fuentebella, critic de teatru din Roma, Brenda Walker, directoarea trustului de carte şi editură „Forest Books" de la Londra, Wieslaw Rudzki, director la „Warszawski Osrodek Kultury" (Varşovia), Bernt Torell, director al Teatrului Regal de Dramă din Stockholm, Horváth Z. Gergely, director al festivalurilor teatrelor din diaspora – Kisvarda, Ungaria, Albert Coromines, directorul Asociaţiei actorilor şi regizorilor profesionişti din Catalonia, Spania, Pilar Cadena, secretară a acestei asociaţii, Dery Syrna, directoarea teatrului Keliling, Jakarta, Val Butnaru, directorul teatrului „Eugène Ionesco" din Chişinău, Nicolae Manolescu, prof. univ. dr. doc., directorul revistei „România literară", preşedintele juriului.

Asupra participării companiei Puck, a Casei de cultură a studenţilor, gazda festivalului, păstrăm o politicoasă tăcere. Ca şi, de altfel, asupra spectacolului de gală, susţinut de casele de modă ce s-au numărat printre sponsori. ■

Satu Mare

TEATRU–IMAGINE

Având ca organizatori Ministerul Culturii, Consiliul judeţean Satu Mare, Inspectoratul pentru cultură al judeţului, UNITER şi Teatrul de Nord Satu Mare, cărora li s-a alăturat un numeros (şi probabil substanţial) pluton al sponsorilor locali, cea de a III-a ediţie a Festivalului Internaţional Teatru-Imagine s-a desfăşurat în aceeaşi atmosferă cordială, prietenească, devenită ea însăşi tradiţională şi emblematică pentru ospitalitatea gazdelor sătmărene. Directorul festivalului, Cristian Ioan, se poate mândri cu performanţa de a nu-i fi lipsit, faţă de afişul anunţat, decât o singură trupă (cea a Teatrului "Le Miroir" din Atena). Dacă ar fi fost şi mai exigent, n-ar fi acceptat ca Theatrum Mundi din Bucureşti să se prezinte, în loc de spectacolul **Teatru descompus** de Matei Vişniec, cu un spectacol pe care cu siguranţă nu l-ar fi selecţionat, dacă l-ar fi văzut în prealabil: **Ţara te vrea prost**, cu formaţia „Sarmalele reci", care n-avea nici în clin, nici în mânecă, nici cu „imaginea", nici cu teatrul în general. Dincolo de acest accident (din care se pot trage cuvenitele învăţături de minte), nivelul festivalului a fost destul de ridicat, iar selecţia propusă, destul de generoasă sub raportul genurilor şi speciilor reprezentate. Teatrul Naţional din Bucureşti s-a prezentat cu **Pantomimia** de Dan Puric, demers artistic de incontestabilă originalitate şi anvergură ideatică, prin care Dan Puric ni se relevă de astă dată nu ca interpret, ci ca regizor şi posibil creator de şcoală în domeniu. Naţionalul timişorean a avut ambiţia de a veni cu **Vlaicu Vodă** de Alexandru Davila, într-o inedită şi incitantă lectură regizorală datorată lui Emil Reus, minată totuşi de unele carenţe şi chiar inadvertenţe în distribuţie. Naţionalul din Cluj a încântat publicul cu **Săptămâna luminată** de Mihai Săulescu, în regia lui Mihai Măniuţiu, spectacol cu merite excepţionale, dar care nu s-a bucurat încă de o receptare adecvată din partea criticii, şi nici a juriului de la Satu Mare, din care, de altfel, şi subsemnatul a făcut parte. O foarte bună impresie au lăsat Secţia maghiară a Teatrului de Nord din Satu Mare, cu spectacolul de solid profesionalism **Familia Tót** de Örkény István, în regia lui Arkosi Árpád, şi Teatrul Român–American, cu spectacolul **Fool for love** de Sam Shepard (în limba engleză), atrăgând atenţia asupra calităţilor deosebite ale Laurei Jianu, interpreta personajului May (regia, Adrian Pintea). O prostioară cu ifose şi mult fum, pe un scenariu de serbare şcolară, a fost opera rock **Haron** (regia, Romeo Bărbosu), prezentată de teatrul–gazdă în afara concursului. S-au bucurat de bunăvoinţă două spectacole străine (**Alice în Ţara Oglinzilor** de L. Carroll – Compagnie Des Champs – Pierrefort, Franţa, regia: Pierre Fernandès, şi **Stăpân la două slugi** de George Mully – „RAA Theatre" – Londra, regia: Gabriel Cadariu) şi de real interes un al treilea (**Să treci muntele** de Kayoi Komatshi – „Meta Theater" – München, regia: Yoshi Oida, Japonia). Premiul festivalului a devenit premiile festivalului şi ele au fost adjudecate de spectacolele **Jocul de-a măcelul** de Eugen Ionescu (Academia de Teatru şi Film în coproducţie cu Teatrul „Bulandra", regia: Beatrice Bleonţ) şi

Arrivederci Livorno după Carlo Goldoni (Teatrul de Nord Satu Mare în coproducţie cu Teatrul de Stat Oradea, regia: Cristian Ioan). Gurile rele ziceau că până şi-aici ar fi pătruns corupţia. Adică n-ar fi fost tocmai în regulă ca dl. Victor Ernest Maşek, preşedintele juriului, să fie şi profesor la A. T. F., şi cel care judecă producţiile A. T. F., dându-le chiar premii în bani. Şi că, pe de altă parte, nici calitatea de director al festivalului, deţinută de dl. Cristian Ioan, nu s-ar prea potrivi cu cea de premiat al aceluiaşi festival, prin spectacolul a cărui regie o semnează. Mie unuia, ca membru al juriului, şi încă fără „indemnizaţie", parcă nu-mi vine a crede aşa ceva! Dar, deh, te pui cu gurile rele? Noroc că apa trece şi noi, românii, rămânem!

VICTOR PARHON

În dorinţa de a nu ne limita doar la propriul punct de vedere asupra festivalului, am profitat de prezenţa mai multor viitori colegi, actualmente încă studenţi la Academia de Teatru şi Film sau la facultăţile de ziaristică ale universităţilor particulare, invitându-i să fie prezenţi în paginile revistei „Teatrul Azi", cu propriile opinii, asupra acelor spectacole pe care au dorit să le comenteze, aşa cum au crezut de cuviinţă.

Pantomimia
teatru comportamental

Hazardul a făcut ca spectacolul lui Dan Puric de la Naţionalul bucureştean să fie prezentat în deschidere şi, graţie acestui hazard, ni s-a oferit, poate, imaginea-emblemă a festivalului de la Satu Mare. Spectacolul lui Dan Puric este o imagine şi, mai mult decât atât, ai senzaţia că răsfoieşti o enciclopedie ilustrată şi, totodată, că asişti la o parodie a tot ceea ce intră în compoziţia cotidianului, în textura acestui imens, angoasant angrenaj în care ne aflăm cu toţii. Fie că vezi videoclipuri, parodii ale marilor staruri, Michael Jackson, Prince, Madonna, fie că apar telejurnale în toate limbile de circulaţie internaţională cu care suntem bombardaţi zilnic, fie că se succedă scene derizorii (un cioban înconjurat de mioriţe, o cadână unduindu-şi şoldurile, un local american country unde se joacă pătimaş cărţi), tot ce apare pe scenă ajunge să fie, prin plasticitate, imagine. Imaginea mişcă ceva în fiecare dintre noi, atât în aceia care găsesc racorduri culturale începând cu Fellini, Antonioni, Chaplin, Orson Welles pe filon cinematografic, Vivaldi, Edith Piaf, muzică bizantină, ca racorduri sonore şi, prin maniera plastică, jocuri de clar-obscur, tratament al luminii ca în pânzele lui Caravaggio, cât şi în aceia care, neavând deschidere spre aceste „găselniţe" erudite, simt neauzitul glas al imaginii înseşi.

Construcţia acestui colaj de imagini, a acestei mute zburdălnicii ţinteşte abstractizarea la care se ajunge urcând de la concret spre simbol. Dan Puric mărturisea că trepte simţite în arhitectura spectacolului fac ca acesta să ajungă „fără conferinţe, prin acel limbaj de dincolo de cuvinte, la o semnificaţie mai adâncă".

Lumina capătă, ca în teatrul expresionist, un rol mare în spectacol. Dan Puric încearcă, aşa cum spunea, să „picteze cu lumina", cu mâinile. Aici este vorba de nostalgia lui pentru pictură, fiind important de ştiut că, înainte de a ajunge la teatru, a terminat Liceul de Artă „Nicolae Tonitza", secţia gravură.

Mişcarea spectacolului nu merge numai de la concret la abstract, ci urmează şi o chemare labirintică, suişuri şi coborîşuri dantesti, traversează spaţii încărcate de graţie, de groază, de violenţă, de grotesc, de poeticitate, în urzeala lui alternându-se secvenţe de mare plasticitate, de mare sensibilitate, cu trăiri pline de duritate.

Este un spectacol coregrafic, asistăm la momente coregrafice create de aceşti „actori" ai lui Puric; spun „actori", deoarece doar trei dintre ei sunt studenţi la A.T.F., ceilalţi având diferite profesii. Coregrafia, stepul admirabil pe care îl bat Ginger şi Fred, este rezultatul şcolii unui mare coregraf, maestru al lui Dan Puric însuşi, Sandu Fayer.

Am asistat la un tip nou, dacă nu inedit, de teatru, numit de Puric „teatru comportamental". Esenţial însă este că acesta s-a născut dintr-o spaimă, „din spaima mea observând prăpastia dintre teatrul contemporan şi primitivitatea istoriei... din spaima faţă de impotenţa teatrului contemporan".

FLORIN GALIŞ

Alice în ţara oglinzilor
un final frumos

O trupă din Franţa, Compagnie des Champs – Pierrefort, cu **Alice în Ţara Oglinzilor** de Lewis Carroll, în regia lui Pierre Fernandès.

Prima impresie. Ei da, o sală de copii, gălăgioşi, drăguţi, plini de vioiciune. Un povestitor ghiduş prezintă personajele. Se trage o cortină de pluş roşu şi, în spaţiul de joc interesant creat, apare Alice. Privirea ei, mirarea din această privire te cuceresc. Se succedă personaje, păpuşi, o ţigancă, o arătare hazlie, burduhănoasă, Regina, la Reine Rouge. O muzică discretă. Se dansează şi se cântă; totuşi este prea mult text, imaginea tinde spre static, când ar fi putut să se lucreze mai mult pe surpriză.

Rumoarea din sală, căldura sufocantă, puştii gălăgioşi te isterizează şi textul este supralicitat. Bine interpretat, plastic, cu găselniţe pe ici pe colo. Merge. Mai ales, bravo pictorului de costume!

La sfârşit, actorii mulţumesc pentru aplauze şi pentru că i-am chemat să ne fie oaspeţi în România. Final frumos. Dacă s-ar da un premiu şi pentru răbdare, n-ar fi rău.

■ **F.G.**

Pierre Fernandès: Comedianți fără frontiere

– Cu ce sentiment veniți la Satu Mare, pentru prima oară, de altfel, în România?

– Am venit ca să descopăr și să cunosc cultura teatrală din România și pe cea din Satu Mare mai ales. Ne interesează și vrem să aflăm cum devine posibilă o întâlnire între România, Bulgaria, Ungaria și Occident, în particular Franța.

– Am înțeles că aveți un statut special, e adevărat?

– Da, suntem o trupă itinerantă.

– Prin urmare, deschiderea spectacolului cu Alice..., **în care apăreți ca prezentator, este chiar adevărata față a trupei.**

– Așa este, în deschidere apare o metaforă care ilustrează tipul nostru de teatru, anume acela de feerie teatrală.

– De ce ați adus în România acest spectacol, Alice în Țara Oglinzilor**?**

– E simplu. Este ultimul nostru spectacol. S-a născut în urmă cu cincisprezece zile. Am jucat un spectacol în Franța, iar cel de-al doilea l-am prezentat în Festival ieri. Traducerea și adaptarea scenică le-am făcut eu, împreună cu Loranza Cazaux.

– Ce v-a împins spre această montare?

– Faptul că se constată în lume o mare alterare a tinerilor ne-a arătat că este nevoie să le solicităm acestora imaginația. Alice este o tânără care-și imaginează o lume întreagă. Tinerii de pretutindeni lucrează, luptă în războaie, în prezent nu mai au timp să trăiască viața unui tânăr. Alice îi invită și pe ei, și pe adulți să imagineze o lume, să evadeze în Țara Oglinzilor.

– Țintiți deci să-i readuceți pe un teren al libertății.

– Exact asta urmărim, să-i aducem într-o zonă a sensibilului, într-o nemaivăzută sărbătoare, în care să ne întâlnim cu toții. Am ales spectacolul cu Alice pentru că, în Franța, Carroll este văzut ca precursor al suprarealismului. Descoperirea lumii de dincolo de oglindă, descoperirea unui alt univers este un act suprarealist. Lumea pe care Lewis Carroll o numește „non-sens" nu înseamnă lipsit de sens, ci este vorba de un sens invers, de o altă manieră de a vedea lumea, nu numai opoziția capitalism-comunism. Lumea miracolelor este un spațiu al libertății de a imagina, mai ales.

– Mai povestiți-mi ceva despre trupă.

– Suntem opt oameni, ne ocupăm de tot: text, traducere, dramatizare, montare, decor, costume, lumină, sunet etc.

– Eu remarcasem un pictor de costume strălucit, fără a ști că voi sunteți creatorii.

– Suntem actori, muzicieni, avem un actor care merge pe catalige. Suntem, cum ți-am spus, o trupă itinerantă, jucăm în toate micile orașe din Franța care n-au teatru.

– Ideea de imagine **a acestui festival ați surprins-o foarte bine în spectacolul vostru.**

– Spectacolul nostru focalizează imaginea, pentru că de la imagine se ajunge la ficțiune, la poveste.

– Insatisfacția de ieri ne-ați spus că este și a trupei, pentru că barierele lingvistice v-au împiedicat să antrenați sala, așa că, interior, actorul a rămas frustrat.

– O compensație este însă mulțimea de oameni cu care am comunicat, de aici, de la teatru, bogăția de idei pe care ei ne-au oferit-o. Noi știam unde venim, nu ne așteptam să fim înțeleși, am venit însă entuziaști și suntem foarte bucuroși de această întâlnire. Dincolo de virtuțile psihanalitice ale textului, am urmărit să arătăm că lumea minunilor lui Alice era ca echivalent pentru noi lumea teatrului. Sigur că am vrea să mai venim și la anul, fie aici, fie în alte orașe ale României. Suntem comedianți fără frontiere și vrem, înlăturând toate frontierele, să cunoaștem lumea întreagă. Fiecare teatru este un reflex al unei culturi și al unei istorii.

■ **F.G.**

Și sarmale, și reci

Într-un festival care se cheamă „al imaginii", Theatrum Mundi s-a prezentat cu o ... trupă rock numită „Sarmalele reci". Spectacolul fiind în regia – dacă există regie! – Mihaelei Săsărman.

Acești băieți au încercat – cu bune intenții, de altfel, dar pentru un alt gen de public – să ne încânte auzul prin a ne deschide ochii și a ne reaminti când, cum, unde trăim. Și asta tocmai când începusem să ne simțim și noi mai bine. Spectacol lipsit de culoare, lipsit de imagine, un spectacol pentru o grădină de vară, nu pentru un festival și, mai ales, nu pentru un festival de teatru.

Textele pieselor, semnate de Florin Dumitrescu, merg de la înșiruirea stațiilor de metrou ale Bucureștiului – refren repetat destul pentru a se reține – până la imnul copiilor străzii: „Mamelor din lumea-ntreagă"...

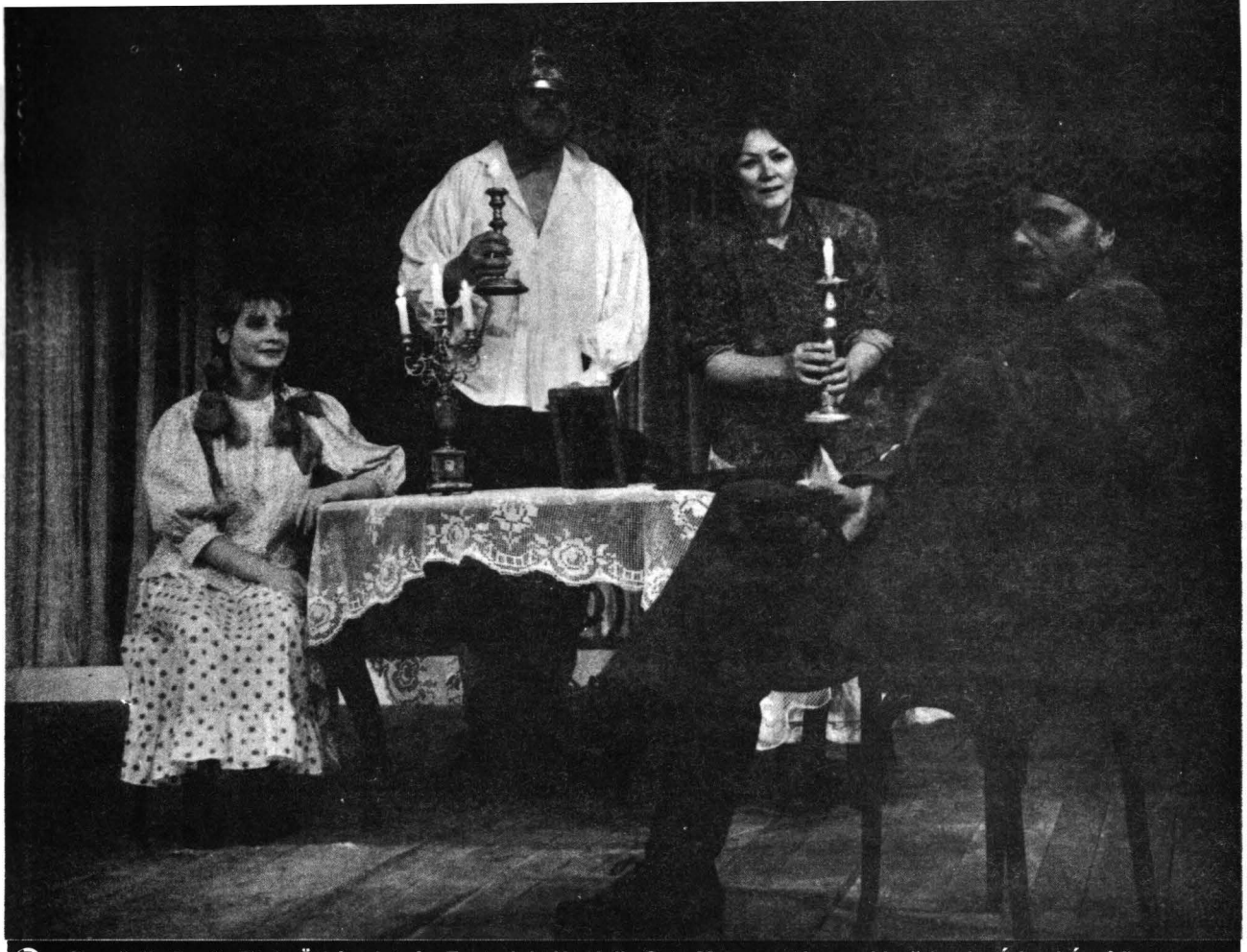
Prea multă mizerie în texte, mizerie de care chiar nu aveam nevoie.

ADRIANA JIPA

Familia Tót un joc grotesc

Spectacol al Teatrului de Nord din Satu Mare, Secția maghiară, cu participarea a doi bravisimi actori din Ungaria, Kovács Lajos (Domnul Maior) și Zborovszky Andrea (Agika), în regia lui Árkosi Árpád (tot din Ungaria).

Piesa lui Örkény István nu este o premieră în România; atât teatrele de expresie maghiară, cât și cele în limba română au mai montat acest text. Jocul impecabil al trupei depășește barierele lingvistice, necunoașterea limbii maghiare încetând să mai fie un handicap. Acțiunea se desfășoară în perioada celui de-al doilea război mondial, iar obiectivul se concentrează asupra unei familii al cărei fiu se află pe front. Venirea unui camarad al lui Gyula în casa acestei familii, pentru petrecerea concediului, declanșează, ca și în **Revizorul** lui Gogol, o dramă ce se încarcă treptat de conotații grotești. Imaginea oferită de spectacol este cea a unei activități



Scenă din Familia Tót **de Örkény István, Teatrul de Nord din Satu Mare, secţia maghiară (regia: Árkosi Árpád)**

grotești ivită ca alternativă a jocului, pe care această familie nu-l cunoaște. Ei nu știu să joace nici cărți, nici domino, și astfel născocesc confecționarea cutiilor de carton. Cutiile se fac ziua și mai ales noaptea, într-un ritm delirant. Noaptea, soldatul este bântuit de obsesia războiului și, pentru a-i tămădui coșmarurile, întreaga familie adoptă ritmul epuizant al producerii cutiilor de carton.

Scenografia (Dobre Kothay Judit), impresionantă, fără alt atribut, prilejuiește un moment de mare plasticitate, sugerând scurgerea timpului. Zi-noapte, zi-noapte, umbrele strânse în jurul mesei de lucru copleșesc prin strivitoarea oboseală pe care o ilustrează.

Un poștaș ce aduce scrisori de pe front pare a fi singurul care protejează, cumva, familia deja ieșită din normalitate. Poștașul rupe scrisorile venite de pe front, dacă ele vorbesc despre lucruri triste. Lupta de pe front, dublată de lupta din afara frontului, pare să înceteze, căci Gyula moare. Însă vestea morții lui familia nu o va primi, poștașului fiindu-i imposibil să o transmită.

Muzica spectacolului, obsedant triumfală, adaugă grotescului un înveliș pe măsură. În familia lui Gyula, însă, lupta continuă. Cel care cedează este tatăl. Încercările sale de a se eschiva de la activitatea unică, impusă de soldat, eșuează și ele. În final, înnebunit de ideea reluării acelui sfâșietor „joc" al cutiilor, tatăl îl împușcă pe soldatul devenit arogant în „normalitatea" lui, sfârșind cu lupta din spatele frontului. Mama și fiica, arhetipuri ale feminității și maternității, nu reușesc să blocheze atitudinea de refuz, relativ justițiară a tatălui. Finalul prezintă imaginea obsedantă a ceea ce mai rămâne din clădire în urma bombardamentelor: o groapă, un refugiu subteran căscat amenințător.

■ **F.G.**

Stăpân la două slugi
teatru al corporalității

Teatrul RAA, venit la festival cu spectacolul **Stăpân la două slugi** de George Mully este o trupă recent înființată (octombrie 1993) la Londra. Numele ei vine de la România, Anglia, Australia, adică țările din care și-a recrutat actorii. În spectacolul acesta, contribuția românească a constat în direcția de scenă. Regizorul Gabriel Cadariu, absolvent al Facultății de Arta Actorului din Târgu-Mureș, aflat pentru o vreme în Anglia, experimentează un tip de teatru al corporalității.

Deși tot caietul-program este constituit (probabil, din motive comerciale) din extrase din Jung, spectatorului i-ar fi greu să înțeleagă care au fost cheile psihanalitice din tratarea acestui text. În centrul piesei stă un cuplu de factură ionesciană, în care lipsa de comunicare a dus chiar la mutații biologice. Reacțiile celor doi soți sunt dereglate, personajele, abulice, stau cu gura dechisă, uitând să articuleze pentru o bună bucată de vreme. Limbajul e constituit exclusiv din clișee, acțiunile domestice și standardizate par fixate o dată pentru totdeauna, soțul s-a resemnat să o lase pe soție să hotărască în toate problemele casnice. În sfârșit, tot comportamentul conjugal e o sumă de automatisme dincolo de care se întrezărește o imensă însingurare.

Viața cuplului se schimbă o dată cu angajarea unei menajere și a unui grădinar: soțul și soția fac o infuzie de sexualitate, revivificându-se prin dragoste față de o persană și, respectiv, un mexican. Exuberanța generată de erotism, ca panaceu, intră și în familia engleză, după ce iubirile paralele s-au consumat. Soții încep să

comunice, barierele dintre ei (semnificate de masa ce-i despărţea de-o viaţă) dispar şi, astfel, prin dragoste, par să se fi întors la firesc.

Dacă interpreţii celor doi soţi (Steve Mara şi Nicola Grant) subliniază pertinent virtuţile textului, „intruşii" (Susan Cary şi Rob Horton) au evoluţii mai lipsite de culoare. Vina însă nu e a lor, ci a direcţiei de scenă, care îi uită în spaţiul de joc, în care ceilalţi doi vorbesc. Ritmul deosebit de lent, jocul static al actorilor, reluarea aceloraşi (câteva) mijloace de expresie fac ca în final spectatorul să se bucure că reprezentaţia nu durează decât o oră.

CRISTINA RUSIECKI

Scenă din Stăpân la două slugi **de George Mully, Teatrul RAA din Londra (regia: Gabriel Cadariu)**

Să treci muntele – solemnitatea ritualului

Turnat în tiparul unei piese Nô, **Să treci muntele** e un spectacol-experiment în care actorii trupei Meta Theater din München încearcă să reconstituie, sub bagheta regizorală a lui Yoshi Oida, atmosfera acestui tip cu totul special de teatru tradiţional japonez.

Naraţiunea e simplă: o poveste nefericită de dragoste, duhurile celor doi tineri regăsindu-şi liniştea doar în urma mărturisirii zbuciumului lor şi a rugăciunii preotesei.

Textul este redus, rostirea replicilor în limbile română şi germană având o solemnitate, o uniformitate a tonului şi a ritmului care dau spectatorului senzaţia că fiecare frază e o sentinţă irevocabilă, o parte dintr-un ritual care numai printr-o întâmplare se dezvăluie profanilor.

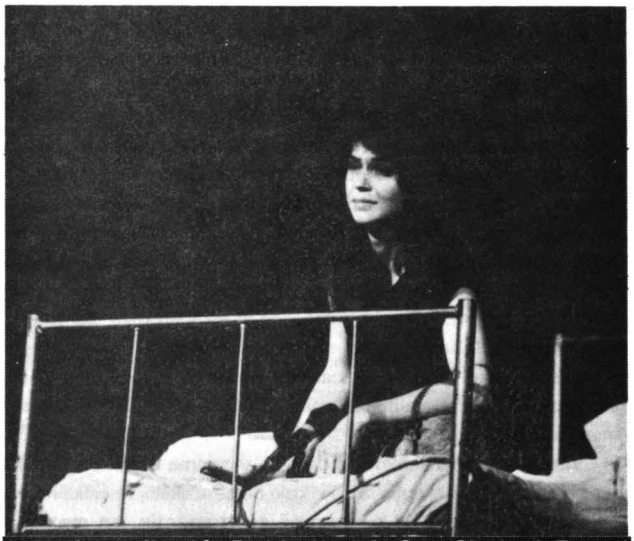
Dincolo de cuvânt, muzica şi gestul creează o atmosferă plină de mister, sunetele pure şi deosebit de percutante (realizate cu talent de Dieter Trüstedt) înglobând întreaga esenţă dramatică, expresiv tradusă prin mişcare. Aceasta modelează parcă aerul, transmiţându-i vibraţia interioară a fiecărui personaj. Astfel, gestul însoţit de muzică devine purtătorul unui mesaj esenţialmente senzorial, care îi este oferit spectatorului sub forma unor imagini plastice, de o poezie şi o puritate ce se împletesc armonios cu atmosfera de ritual. În profunzimea scenei, aşezat în partea lateral-stângă, se află unicul element de decor – un panou pictat în culori închise (maron şi verde) care e luminat în momentul rugăciunii preotesei, fiind singurul ce aduce o doză de real în sobrietatea intimidantă şi oarecum fantastică a scenei.

Lumina – pe rând pământeană şi celestă, după cum trece de la alb spre albastru – este un element spectaculos bine folosit de regizor, iar costumele simple şi expresive (duhul tânărului e singurul care poartă haine colorate şi zdrenţuite, fiind şi cel mai nefericit; celelalte personaje sunt îmbrăcate în alb şi bleu) completează în mod fericit imaginea scenică.

În totalitatea lui, spectacolul este interesant prin factura sa deosebită şi prin misterul pe care îl degajă, iar dacă atenţia spectatorului se îndepărtează uneori de scenă, cauza este ritmul, poate puţin prea lent, de desfăşurare a acţiunii, care dă uneori senzaţia de monotonie.

Strădania actorilor Ulrike Döpfer, Hariett Wolf şi Alex Tangerding este absolut meritorie, abordarea acestui gen de teatru prezentând nenumărate dificultăţi. Curajul, migala şi dăruirea lor au binemeritat aplauzele spectatorilor.

AZIZA BODEA



Laura Jianu în Fool for Love **de Sam Shepard, Teatrul Român-American (regia: Adrian Pintea)**

Arrivederci Livorno vivacitate inventivă

Premiul Festivalului Teatru–Imagine a fost câştigat de două spectacole, **Jocul de-a măcelul** (regia, Beatrice Bleonţ) şi **Arrivederci Livorno** (regia, Cristian Ioan). Luând ca punct de plecare **Trilogia vilegiaturii** de Carlo Goldoni, Cristian Ioan o condensează într-un singur spectacol, adaptând la gustul modernilor atât textul, cât şi spiritul goldonian. Regizorul intercalează în spectacol scene cotidiene în care personaje mondene fac plajă sau se întâlnesc pentru câte o ceaşcă de ciocolată.

Spectacolul cucereşte mai ales prin ritm. Extrem de vivace, el se susţine în primul rând prin muzica bine aleasă, desigur italiană, care antrenează publicul, şi prin forfota permanentă din scenă, în care regizorul se pricepe să alterneze ruperile bruşte de ritm cu accelerări sau cu momente de înţepenire. Meritul principal al acestei

montări constă în inventivitatea regizorală ce construieşte, nu rareori, scene de un comic spumos. Scăderea principală: lipsa de graţie în gaguri, neglijarea dozajului în poantele licenţioase.

Cristian Ioan compensează previzibilitatea textului inventând patru personaje noi, de mare efect scenic. Între acestea, Amoraşul cu arc (creat de Aurora Demeter). Cel mai savuros personaj născocit este însă statuia mişcătoare a zeiţei Atena, folosită ca instrument de reflectare a tot ceeà ce se întâmplă pe scenă. Zeiţa nu se sfieşte să tricoteze, cu o expresie dintre cele mai domestice, să citească pe furiş scrisorile sau chiar să chibiţeze jocul de cărţi.

În dorinţa de a antrena publicul, regizorul înmulţeşte ingenios spaţiile de joc, actorii arătându-se în cele mai neaşteptate locuri ale sălii. Cât despre spaţiul scenei, acesta e punctul câştigat al regiei: personajele îl populează pline de vioiciune, construind un permanent

Ion Abrudan şi Carol Erdös în Arrivederci Livorno **după Goldoni, coproducţie Oradea/Satu Mare (regia: Cristian Ioan)**

balans între grupurile care vorbesc şi cele al căror limbaj e gestual. Oricum, ele sunt vii în fiecare moment, impresia de vivacitate fiind sporită şi de turnanta (scenografia, Dan Jitianu) a cărei rotire tumultuoasă actualizează mereu alte şi alte „interioare", alte scene, eliminând astfel timpii morţi. Costumele, alăturând strech-ului piese stilizate ale vestimentaţiei de epocă, în dungi, subliniază ridicolul personajelor şi sporesc comicul reprezentaţiei.

Deşi bine distribuiţi (regizorul a selectat actori din două trupe diferite, cea de la Satu Mare şi cea de la Oradea), interpreţii au adesea o evoluţie monocromă, fiind cantonaţi în soluţii facile. Unii, ca Petre Panait (în rolul lui Tognino), scapă, totuşi, de acest pericol.

Prin ingeniozitatea regizorală, **Arrivederci Livorno** se dovedeşte o alternativă viabilă pentru publicul dornic de comedie spumoasă, deconectantă.

■ **C.R.**

O memorie a spectacolelor

Ediţia a III-a a Festivalului de la Satu Mare a găzduit şi lansarea cărţii **Privitor la aceeaşi scenă** a d-lui Vasile Savinescu.

Volumul reuneşte comentarii şi însemnări ale evenimentelor teatrale ce s-au succedat timp de un sfert de secol la Teatrul de Nord din Satu Mare. A apărut ca un omagiu (care altul putea fi mai cald şi mai sugestiv?) şi o contribuţie meritorie a cronicarului la sărbătorirea a 25 de ani de la naşterea acestei instituţii (24 ianuarie 1969).

Deşi chiar titlul ne trimite cu gândul la un singur spaţiu teatral, scena sătmăreană, lucrarea reuşeşte să depăşească aceste limite. Mărturiile asupra unor spectacole ale Teatrului Naţional din Bucureşti (**Iadul şi Pasărea**), ale Studioului Casandra (**Neînţelegerea**), ale Teatrului din Baia Mare (**Somnul raţiunii**, în regia şi scenografia lui Liviu Ciulei – valoarea spectacolului dând un plus de interes cronicii) ne îndreptăţesc să subliniem acest lucru.

Multe dintre cronici reprezintă o memorie a spectacolelor ce marchează începutul carierei unor actori pe care astăzi îi regăsim pe scene bucureştene – Coca Bloos, Ion Haiduc, Marina Procopie, Anca Pandrea, Camelia Maxim – şi, astfel, devenim martorii unor etape de creaţie.

Rigoarea consemnării comportamentului scenic se evidenţiază mai ales „prin aplecarea mai insistentă asupra muncii individuale a celor ce dau viaţă «spectacolului»", realizând portretele foarte amănunţite, de-a lungul timpului, ale tuturor actorilor ce compun trupa din Satu Mare: Ion Tifor, Viorica Suciu, Carol Erdös, Marcel Mirea, Radu Sas, Corneliu Jipa, Adriana Vaida, Carmen Frăţilă.

Varietatea spectacolelor, a căror efemeritate este anulată într-un fel prin actul critic, oferă o imagine panoramică asupra repertoriului acestui teatru bilingv. Problema repertoriului este reluată în a II-a secţiune a cărţii, dedicată interviurilor, şi este abordată în dialogurile cu Mihai Raicu şi Radu Beligan.

Interviurile oferă un viu mozaic al vieţii teatrale prin diversitatea interlocutorilor şi a temelor puse în discuţie. De la pătrunderea în intimitatea creaţiei personajului, cu Irina Petrescu (pretextul fiind lansarea filmului „Facerea lumii") şi cu Csiki András (despre personajul lui Pirandello – Henric al IV-lea) la o poetică personală privind construcţia unui recital de poezie, dezvăluită de Ion Caramitru. Una dintre „satisfacţiile orgolioase" ale autorului este aceea de a fi realizat primul interviu cu Al. Tocilescu în calitate de proaspăt regizor şi de a-i fi remarcat valoarea în cronica la **Războiul vacii** de Roger Avermaete (1973).

Între notele şi studiile teatrale cuprinse în secţiunea a III-a a cărţii importante pagini sunt dedicate celor şapte ediţii ale Festivalurilor sătmărene. Finalul lucrării ne aduce în imediată actualitate prin consemnarea cu minuţie a primelor două ediţii ale Festivalului Teatru-Imagine (1992 şi 1993).

TAMARA SUSOI

Târgu-Mureş

PEDAGOGIE ŞI ARTĂ

Timp de nouă zile, între 16 şi 24 aprilie, Târgu-Mureş a fost gazda unei importante manifestări teatrale internaţionale, în cadrul căreia pedagogia şi arta au fraternizat, într-un mod reciproc benefic. Intitulată „A doua întâlnire a Şcolilor şi Academiilor Europene de Teatru", manifestarea a depăşit graniţele continentului nostru, dacă ne gândim că Japonia şi Tunisia şi-au alăturat reprezentanţii grupurilor de studenţi şi profesori-artişti din Anglia, Austria, Bulgaria, Croaţia, Elveţia, Germania, Italia, Republica Moldova, Polonia, Ungaria şi, bineînţeles, România.

Iniţiator şi principal organizator al manifestării, Teatrul Naţional din Târgu-Mureş a avut drept colaboratori apropiaţi Academia de Teatru şi Film din Bucureşti şi Teatrul „Pygmalion" din Viena, precum şi sprijinul substanţial al Ministerului Culturii şi al mai multor sponsori – pentru că, se vede treaba, nu numai termenul, ci şi factorul denumit „sponsor" a intrat în viaţa noastră cu puteri depline şi inalienabile. Au mai colaborat, desigur, şi alţi factori.

Întâlnire de lucru şi, totodată, festival, îmbinând schimbul de experienţă în ateliere („workshop-uri", alt termen împământenit în limba noastră) şi demonstraţii didactice cu vizionarea de spectacole realizate de studenţi sau de profesionişti de înaltă clasă, manifestarea de la Târgu-Mureş a dovedit viabilitatea acestei formule mixte în stimularea energiilor creatoare şi dezvoltarea artei teatrale prin sporul de cunoaştere realizat. Între pedagogie şi artă s-a instalat un raport de vase comunicante favorizând libera circulaţie a impulsului creator şi a experienţei.

Şi pot spune cu mâna pe inimă că înscrierea acestei manifestări între cele douăsprezece reuniuni programate pentru anii 1994 şi 1995 de Comitetul de Formare Profesională al Institutului Internaţional de Teatru s-a dovedit pe deplin justificată. Am impresia chiar, cunoscând temele şi caracterul unora dintre ele, programate în ţări din Europa şi de pe alte continente, că „Întâlnirea" de la Târgu-Mureş a fost una dintre cele mai complexe.

ATELIERELE

O bună parte a orelor de zi a fost dedicată atelierelor, acelor activităţi practice de formare a actorului ca participant activ la procesul de creaţie scenică. Există în prezent o multitudine de metode de formare a actorului. S-ar putea spune: câte şcoli şi câţi profesori, atâtea metode de formare. Sigur, multe dintre ele se aseamănă prin elementele ştiinţifice care le stau la bază, dar cele mai multe se deosebesc atât prin bazele lor ştiinţifice, cât şi prin subiectivitatea pedagogilor, care sunt artişti-pedagogi. Mulţi profesori dezvoltă în mod propriu sistemul lui Stanislavski, îmbinându-l cu elemente din Meyerhold, Brecht, Grotowski, Eugenio Barba etc. Mulţi se declară deschis adepţii cutărui sau cutărui maestru sau predecesor, alţii îşi clamează originalitatea. La Târgu-Mureş nu s-a făcut teorie, ci practică. Pedagogii au lucrat cu studenţii proprii sau cu cei găsiţi la faţa locului, ai Academiei târgu-mureşene sau ai celor invitate. Studenţii au avut posibilitatea de a lucra, pe rând, cu mai mulţi profesori, ceea ce le-a înlesnit cunoaşterea pe viu a mai multor metode şi încercarea forţelor proprii în adaptarea la cerinţele diverşilor pedagogi, de diverse formaţii, limbi şi culturi. Astfel, exerciţiile conduse de Christine Kimberley de la Actors' Institute din Londra vizau, între altele, stabilirea unui raport între actor şi spaţiu, descoperirea corpului ca sursă a limbajului sau luarea în posesiune a spaţiului. Felix Rellstab de la Academia de Teatru din Zürich urmărea raportul dintre atitudinea corporală şi

TEATRUL NAŢIONAL TÂRGU-MUREŞ • ROMÂNIA 16-24 APRILIE 1994
A DOUA ÎNTÂLNIRE A ŞCOLILOR ŞI ACADEMIILOR EUROPENE DE TEATRU
DAS ZWEITE TREFFEN
MÁSODIK TALÁLKOZÓ
SECONDO INCONTRO
LA SECONDE RENCONTRE
ВТОРАЯ ВСТРЕЧА
SECOND MEETING OF EUROPEAN THEATRE SCHOOLS AND DRAMA ACADEMIES

respiraţie ca sursă a emoţiei, dar numerotarea emoţiilor şi împărţirea lor pe grupe şi modele prezenta pericolul unei mecanizări rigide a actorului. Profesorul Boguslaw Semotiuk de la celebra Academie de Film, TV şi Teatru „Schiller" (de la Leon Schiller) din Lodz ne-a invitat la un exerciţiu de pregătire pentru teatrul clasic, iar clasa de regie a Institutului de Arte din Chişinău, condusă de prof. Veniamin Apostol, a făcut un studiu regizoral de text, în două variante, pe baza unei scene din **Pescăruşul** de Cehov. Revendicându-se de la metoda activă a lui Augusto Boal cu al său „teatru al oprimatului", scoţianul Scott Johnston a însufleţit studenţii printr-o serie de exerciţii stimulatoare. La rândul ei, Sanda Manu, de la ATF Bucureşti, a izbutit să-i atragă într-un joc pasionant de-a adevărul, prin exerciţii de atenţie şi concentrare. Urmând modelul Brecht–Meyerhold, Camelie Tino de la Şcoala de Teatru „Pygmalion" din Viena şi-a afirmat convingerea că mişcarea corporală precedă emoţia, ilustrând apoi concepţia acestei şcoli prin spectacolul **Crucea de cretă** – un text din **Teroarea şi mizeria celui de al treilea Reich** de Brecht –, exemplu de teatru demonstrativ, militant şi violent, nu fără tensiune dramatică, dar rece, lipsit de emoţie. A lucrat cu studenţii italianul Paolo Grippa, adept al unui teatru al mişcării şi al dansului, tunisianul Ezzedine Gannoun. Fără îndoială, însă, pentru studenţii europeni, experienţa cea mai originală, fascinantă chiar, a fost contactul cu teatrul japonez şi exerciţiile de dans butoh şi kabuki făcute cu membrii Centrului Internaţional de Teatru pentru Tineret KSEC din Tokio, condus de Akira Wakabayashi. Aici a fost vorba, de fapt, despre pătrunderea într-un alt univers uman, nu numai despre o metodă artistică, ci despre un întreg mod de a gândi şi a simţi mişcarea, respiraţia, gestul purtând semnificaţii noi, greu de atins doar în câteva ore de exerciţii. Un lucru e cert: faptul că studenţii de la noi şi din alte ţări au putut lucra împreună şi, toţi laolaltă, cu profesori de diferite culturi, concepţii şi metode, a fost unul dintre cele mai importante avantaje oferite de „Întâlnirea" de la Târgu-Mureş.

DEMONSTRAŢII ŞI SPECTACOLE STUDENŢEŞTI

În mod firesc, atelierele s-au prelungit cu demonstraţii, adevărate spectacole, de fapt, în care se puteau vedea rezultatele sau efectele unei metode de formare sau alteia.

O suită de songuri din operele lui Brecht şi un spectacol cu titlul **Paprikânja**, construit din texte satirice de Ferenc Molnár pe muzica anilor 20–30, ne-au arătat nivelul profesional ridicat al studenţilor

Academiei de Teatru şi Film din Budapesta, formaţi pe tripla direcţie artă dramatică – muzică – dans şi care au dat o alură contemporană cupletelor de altădată, fără a evita însă pericolul monotoniei produse de unele lungimi ale textului.

De fapt, ceea ce am numit în titlul acestui capitol „spectacole studenţeşti" corespunde realităţii în măsura în care spectacolele purtau egida unei şcoli sau erau interpretate, în totalitate sau în cea mai mare parte, de studenţi–actori, regia şi nu numai ea fiind asigurată de profesionişti a căror personalitate şi-a pus adesea pecetea asupra producţiei integrale.

De pildă, **Tom Paine** de Paul Foster (care, între timp, a fost văzut şi de publicul bucureştean), prezentat de Secţia maghiară a Academiei de Artă Teatrală din Târgu-Mureş şi de Teatrul Naţional (secţia maghiară) din aceeaşi localitate, purta evidenta amprentă artistică a regizorului Victor Ioan Frunză prin amploarea şi profunzimea tematicii revoluţionare, gustul pentru spectaculos, exuberanţa imagistică şi expresivitatea jocului actoricesc, aşa cum **Tartuffe** de Molière, oferit de aceeaşi Secţie maghiară a AAT Târgu-Mureş, îşi datora rigoarea construcţiei scenice, înalta tensiune comico-tragică şi duritatea viziunii, regizorului Tompa Gábor, care a lucrat cu actorii-studenţi ca şi cu nişte profesionişti, cu maximă exigenţă.

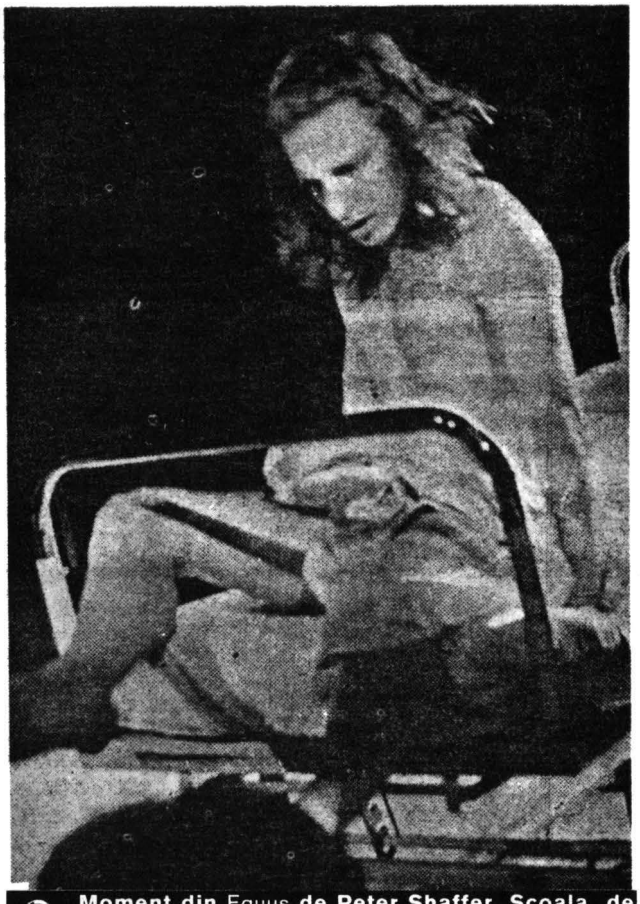
În regia lui Alexandru Darie, spectacolul Şcolii de Teatru din Freiburg cu **Equus** de Peter Shaffer s-a desfăşurat într-o tensiune dramatică abil gradată, cu momente paroxistice alternând cu clipe de poezie, exprimând o analiză profundă a psihicului personajelor şi culminând într-o scenă de o cruzime aproape insuportabilă, ca o descărcare eliberatoare.

Am asistat, dar în mai mică măsură, la situaţia inversă: a unui spectacol pus în scenă de un student-regizor, cu actori profesionişti. Tânărul Theodor Cristian Popescu de la ATF Bucureşti a reuşit să evite capcanele patologismului şi să construiască scenic, în mod coerent, folosind cu pricepere jocul imaginilor şi al luminilor, procesul de recuperare psiho-fizică, până la reinventarea limbajului, a eroinei piesei lui Arthur Kopit **Aripi**. E drept că tânărul regizor a colaborat fructuos cu reputata actriţă a secţiei maghiare a Teatrului Naţional din Târgu-Mureş, Ibolya Fárkás şi cu alţi actori ai acestei trupe.

Un alt student-regizor, Axel Bagatsch de la Şcoala Teatrului „Pygmalion" din Viena, colaborând cu trupa experimentată a Teatrului Naţional din Târgu-Mureş, a realizat **Woyzeck** de Büchner, într-un spaţiu neconvenţional, care permitea desfăşurarea simultană a unor acţiuni, reducând textul la minimum pentru a dezvolta o mişcare ce dobândea valori simbolice. Interpreta Mariei era tot studentă la „Pygmalion" – Maria Schreiber, care, pe lângă talent, a dovedit şi o remarcabilă perseverenţă, învăţând textul în limba română.

Mai puţin relevante au apărut alte spectacole, fără a fi totuşi lipsite de interes. În **Rosa şi Celeste**, de pildă, text şi regie de Marco Baliani, coproducţie a Academiei de Teatru din Zürich cu Centrul Cultural Rote Fabrik din acelaşi oraş elveţian, cele două studente-actriţe şi-au dat multă osteneală să compună două bătrâne aflate la capătul vieţii. Prevenite că li se apropie sfârşitul, ele dau timpul înapoi şi retrăiesc câteva momente frumoase din tinereţea şi copilăria lor, după care îşi iau valizele şi pleacă, împăcate, în marea călătorie. Insuficient exploatată artistic, tema e totuşi generoasă şi plină de poezie, spectacolul având farmecul gingaş al purităţii. În schimb, în afara unei bune formaţii corporale a interpreţilor şi a unei scene poetice, de teatru de animaţie, spectacolul **Primăvara**, prezentat de Laboratorul intercultural de teatru al Companiei Scio Scio din Roma, apărea ca o joacă fără cap şi coadă, un amestec de teatru de bâlci sau de stradă, de roata norocului, joc de cărţi şi lozinci în favoarea păcii, despre care am aflat cu uimire, a doua zi, la conferinţa de presă, că a fost inspirat de piesa **Escurial** de Michel de Ghelderode. Să vezi şi să nu crezi.

Cu atât mai impresionant a apărut apoi, prin rigoare şi austeritate, **Nunta** de Cehov, realizat de Noua Universitate Bulgară din Sofia sub îndrumarea regizorală a Elenei Panaiotova şi pe baza unei idei de Vazkressia Viharova, într-un stil cu totul original, revendicându-se de la estetica teatrală a lui Vahtangov, dar ducând mai departe ideile acestuia, printr-un antrenament corporal, vocal, psiho-fizic de lungă durată. Nimic din exuberanţa realistă a



Moment din Equus **de Peter Shaffer, Şcoala de Teatru din Freiburg (regia: Alexandru Darie)**

spectacolului realizat la ATF Bucureşti de Beatrice Bleonţ. Într-un spaţiu gol şi întunecat, structurat doar de fâşiile de lumină aruncate de nişte reflectoare, câteva perechi în taioare negre, cu mănuşi albe şi feţele depersonalizate prin fardul alb, clovnesc, executau un dans ritualic într-un ritm sacadat continuu, cu sincope, ca un cadril fantomatic cu mişcările comandate de o voce implacabilă din off, în timp ce dintr-o cupă curgea, şopotind, vinul al cărui miros se răspândea în sală. Textul lui Cehov fusese redus la câteva replici, rostite la un moment dat de voci cu sonorităţi bizare, impresia

generală fiind aceea a unei esenţializări extreme într-o formă geometrică, în care personajele deveneau nişte mecanisme perfecte, precis articulate.

Trec cu regret peste **Cameristele** de Jean Genet, prezentat de Academia de Teatru, Film şi Televiziune din Lodz, pe care nu l-am văzut, dar despre care am auzit comentarii atât de contradictorii (între „am văzut nişte poloneze formidabile" şi „ei, n-a fost cine ştie ce"). Onest, dar lipsit de strălucire şi de relief a apărut spectacolul Academiei de Artă Teatrală din Zagreb cu **John Gabriel Borkman** de Ibsen.

Dimpotrivă, **Adunarea păsărilor** de Farrid Udin Attar, adaptare scenică de Mihaela Tonitza Iordache, realizat de Cristian Pepino la Teatrul „Ţăndărică", cu studenţii păpuşari de la ATF, a încântat prin bogăţia imaginilor, expresivitatea corporală şi vocală, puterea de sugestie poetică a mişcărilor.

De altfel, prezenţa ATF a fost substanţială, făcându-se remarcată prin trei spectacole: **Agamemnon**, **Vesela farsă a cocoşaţilor** şi **Cabaret** (comentate mai pe larg în alte numere ale revistei), inegale ca valoare, dar atestând o concepţie modernă de formare profesională complexă şi multilaterală.

Mai puţin concludent s-a prezentat Secţia română a AAT Târgu-Mureş, prin spectacolul **Unu, doi, trei...** de Ferenc Molnár, în regia prof. Sergiu Dan Pop, într-un stil de teatru dansant ce amintea supărător de **Legături primejdioase** montat de Alexandru Vasilache la Teatrul de Buzunar din Chişinău, dar fără performanţa artistică a acestuia, ci cu o stereotipie a mijloacelor şi gesturilor ce ducea la monotonie.

Am regăsit stilul dansant al lui Alexandru Vasilache în **Amadeus** de Peter Shaffer, montat de acesta cu Teatrul „Mihai Eminescu" din Chişinău. De data aceasta, însă, rezultatul a fost dezamăgitor, dansul neavând suficientă expresivitate pentru a justifica eliminarea aproape totală a textului, redus la câteva replici şi vocative.

Cu aceasta, am trecut de fapt la

SPECTACOLELE PROFESIONIŞTILOR

Le-aş fi numit spectacole-etalon, dacă prudenţa nu m-ar fi îndemnat să nu propun modele. E mai bine, cred, să le numesc „eveniment", deşi termenul s-a tocit prin abuz. Prezenţa lor a definit caracterul sărbătoresc al „Întâlnirii", justificând şi titlul de festival al acesteia, şi bucuria participanţilor de a trăi veritabile evenimente artistice, reprezentative pentru teatrul românesc actual.

Însăşi deschiderea Întâlnirii de la Târgu-Mureş a fost marcată de evenimentul premierei Teatrului Naţional de aici cu **Satyricon** după Petronius, în regia lui Victor Ioan Frunză, scenografia Adrianei Grand şi muzica Dorinei Crişan Rusu. A urmat **Cântăreaţa cheală** de Eugène Ionesco, realizat de Tompa Gábor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, în scenografia lui Judit Dobre, **Richard III** de Shakespeare, în direcţia de scenă a lui Mihai Măniuţiu şi costumele Doinei Levinţa (Teatrul Odeon Bucureşti), **Astă seară, Lola Blau** de Georg Kreisler, pus în scenă de Alexandru Dabija la Teatrul Evreiesc de Stat, în care Maia Morgenstern a electrizat pur şi simplu publicul, **Pescăruşul** de Cehov, creat de Cătălina Buzoianu la Teatrul Mic, încununând glorios reuniunea. Am mai fost, desigur, spectatori şi la **Domnişoara Iulia** de Strindberg, în regia lui Kincses Elemér, prezentat de Secţia maghiară a Teatrului Naţional.

În mod firesc, gazdele încheiau o manifestare deschisă tot de ele. Dar la ora 22.30, în Sala Mică a Teatrului Naţional, încheierea dobândea un aer prea modest, iar perspectiva trenului de noapte spre Bucureşti era prea apropiată... Am regretat programarea ingrată, nu mai văzusem de mult un spectacol de Kincses.

ALTE MANIFESTĂRI

Sub acest generic s-au petrecut şi alte evenimente şi activităţi care au completat fericit programul. În primul rând, să menţionăm sesiunea de comunicări a UNIPROF, programul de profesionalizare a actului critic, iniţiat de UNITER. „Teatrul ca provocare" şi „Biomecanica lui Meyerhold" au fost temele celor două reuniuni, la care au prezentat referate studentele Anca Ioniţă şi Cipriana Petre şi regizoarea Liudmila Székely-Anton. Păcat doar că participarea a fost cam restrânsă, discuţiile antrenând un număr mic de combatanţi. Precedată de substanţiala expunere a lui Marian Popescu „Avangarda lui Eugène Ionesco – Sub semnul întrebării", lansarea primului volum din seria celor cinci ce vor cuprinde întreaga operă dramatică a marelui dispărut, în traducerea lui Dan C. Mihăilescu, la Editura Univers, s-a bucurat de un mare interes.

În ciuda unei slabe popularizări, colocviul cu tema „Despre formarea tânărului actor. Experienţa ITI (prezent şi perspective)" a reunit participanţi interesaţi de a comenta însemnătatea, programul şi desfăşurarea întregii Întâlniri târgumureşene, în lumina unor experienţe acumulate în cadrul Institutului Internaţional de Teatru. Felix Rellstab (Elveţia), Ezzedine Gannoun (Tunisia) – ambii, membri în Comitetul permanent pentru Formare profesională al ITI –,

Scenă din Rosa şi Celeste, **Academia de Teatru din Zürich (text şi regie: Marco Bali**

Veniamin Apostol (Republica Moldova), Kovács Levente şi Beres András de la Secţia maghiară a AAT Târgu-Mureş, Sanda Manu (director artistic al „Întâlnirii") şi Gelu Colceag, de la ATF Bucureşti, Vlad Rădescu, (director al „Întâlnirii") şi alţi participanţi au apreciat valoarea pedagogică şi artistică a experienţei produse la Târgu-Mureş, emiţând propuneri interesante pentru viitoarele ediţii. A fost, de altfel, singurul prilej de a face în mod organizat un schimb de opinii între profesorii din diverse ţări prezenţi acolo. Ascultându-i şi, mai ales, auzind propunerea ca una dintre întâlnirile din anii viitori să fie dedicată temei improvizaţiei ca metodă formativă, nu m-am putut împiedica să-mi amintesc, cu melancolie, că exact acum 30 de ani, în 1964, a avut loc la Bucureşti prima reuniune internaţională organizată de Centrul român al ITI, cu tema „Rolul improvizaţiei în formarea tânărului actor". Eheu, fugaces labuntur anni... Dar, desigur, fiecare generaţie îşi trăieşte propria experienţă, pierzând uneori un timp preţios ca să reinventeze roata, fără a cerceta dacă, nu cumva, aceasta a fost odată inventată.

O privire spre viitor a încercat să ne propună grupul clujean Direcţia 9, în cadrul Simpozionului ambiental „Spre o 9 direcţie a comunicării", căutând soluţii posibile la ceea ce unii vorbitori au numit „criza artei", „criza individului", „criza limbajului" sau, desigur, „criza teatrului". S-a cam măcinat în gol la moara ideilor, dar asemenea căutări sunt binevenite, ele ascuţind mintea şi privirea.

Şi să nu trecem cu vederea nici cele două expoziţii de grafică satirică deschise pe parcursul „Întâlnirii" de cunoscutul artist Ştefan Popa Popa's, una cu titlul „Un cincinal în patru ani juma'...", cealaltă dedicată oamenilor de teatru cu titlul simplu „Portrete", care au turnat puţin umor, mai binevoitor sau mai acid, peste întreaga ambianţă.

Aşadar, după această lungă relatare datorată programului supraîncărcat, se poate spune că Întâlnirea de la Târgu-Mureş, european-internaţională, a fost substanţială, bogată în evenimente, variată în manifestări şi benefică pentru participanţi. Ea a confirmat raportul între şcoală şi teatru, făcând să circule energia creatoare a acestora în mod biunivoc stimulator. Sunt de reţinut unele puncte de vedere, ca de pildă acela al lui Ezzedine Gannoun că „actorul este coloana vertebrală a teatrului", ca şi acela al lui Mircea Albulescu despre teatrul contemporan ca teatru al regizorilor, dar „să formăm actori pentru aceşti regizori". Conlucrarea şi confruntarea între oameni de teatru de diverse generaţii, formaţii şi culturi a adus tuturor un spor de cunoaştere şi de înţelegere şi a deschis calea unor reflecţii care nu vor rămâne fără efect. S-au făcut vizibile şi tensiunile existente în cadrul Academiei de Artă Teatrală şi dintre Academie şi Teatrul Naţional Târgu-Mureş. Dar asta e altă problemă, care ar merita o abordare în alt cadru.

Dacă s-ar fi acordat ceva mai mult timp unor discuţii şi dezbateri pe marginea activităţilor practice desfăşurate, ar fi fost foarte bine. Ele ar fi completat numeroasele şi utilele în plan informativ conferinţe de presă. Deocamdată, reflecţiile şi concluziile şi le produce fiecare, pentru propria experienţă. Rămâne ca urarea, înscrisă pe ultima filă a Caietului-program: „Ne revedem la a treia Întâlnire... – See You at the Third Meeting..." să se împlinească.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

FESTIVALUL DE TEATRU *Atelier*

Sfântu Gheorghe

FINAL CU SURPRIZE

Ediţia din acest an a Festivalului „Atelier" al Teatrului „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe s-a împărţit în două sectoare distincte, unul de teorie şi altul de practică. Deci, de dialoguri (colocvii, mese rotunde, lecturi) articulate din mers şi de spectacole în concurs şi-n afara concursului.

O primă impresie personală – loc comun pentru specialişti – a fost faptul că în marea majoritate a teatrelor din ţară există actori foarte buni, care „ard" pentru meserie. Şi dacă nu sunt remarcaţi, nu e din vina lor, cauza trebuind căutată mai mult în tendinţa generală a teatrelor de a face spectacole mari, masificante, de mişcare şi zgomot, în dauna unor texte care ar putea oferi compoziţii actoriceşti, conflicte de caractere.

Un astfel de spectacol masiv a oferit Teatrul de Buzunar din Chişinău cu **Un veac de singurătate** al lui Gabriel Garcia Márquez, într-o adaptare scenică de C. Cheianu. Cu o distribuţie impresionantă, un mare număr de costume şi măşti, o mişcare şi o expresie corporală remarcabile, cu jocuri de umbre şi lumini, care, ca şi ritmurile (uneori, prea zgomotoase), au căutat să sugereze ontismul stărilor de ură şi dragoste, **Veacul...** regizorului Alexandru Vasilache din Chişinău a reuşit o performanţă artistică incontestabilă, deşi are lungimi la fel de incontestabile şi fiorul epic, povestea, conflictul piesei e doar implicit, actorii pierzându-se în timpul buendian ca într-o pâlnie.

Adriana Trandafir, invitată a teatrului din Chişinău, realizează în personajul Ursulei o performanţă în plus, deşi, părere de dramaturg, acest personaj ar fi putut fi – într-o altă variantă, mai plauzibilă – cheia unei adaptări scenice mai reuşite.

Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe a prezentat piesa **Pe jos** de Slawomir Mrożek, într-o versiune scenică **chiar** de atelier. Drama colectivă a acestei lumi în plin cataclism, jucată firesc, cu o scenografie simplă dar eficace, ne-a adus în timpul real al războiului, al haosului creat de acesta. Spectacol unitar, gândit „colectiv", a scos totuşi în evidenţă doi actori buni, foarte buni: Costache Babii şi Dan Turbatu. O menţiune pentru foarte tânărul Valeriu Andrei, într-un rol pentru care a şi obţinut unul din cele trei premii de „tinereţe".

Un alt tânăr actor (de fapt o actriţă), Dorina Darie, studentă la Academia de Teatru din Târgu-Mureş, a obţinut un alt meritat premiu de „tinereţe" în urma interpretării realizate în piesa lui Saul Bellow

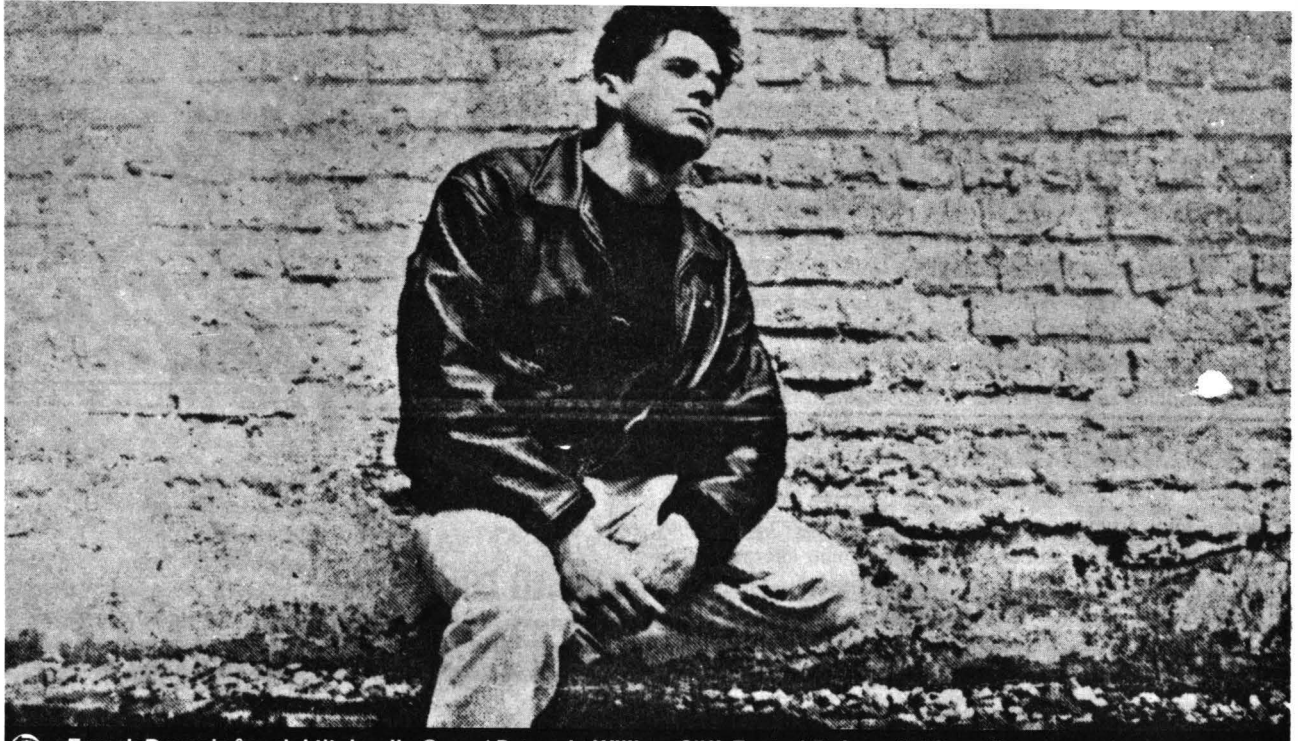


foto: Gdalewitch

Franck Dacquin în rolul titular din Conrad Detrez **de William Cliff, Teatrul Poème din Bruxelles**

Aluniţa, o alegorică reverie a întoarcerii la inocenţă, o blândă ironie la adresa esenţelor umane.

Invitat „de afară" (festivalul a avut şi o eficientă participare internaţională), tânărul Franck Dacquin de la Théatre Poème Bruxelles, a susţinut textul liric al lui William Cliff **Conrad Detrez** aventurându-se singur, cu dinamică interpretare, în descifrarea biografiei unui poet ignorat, contestat. Franck Dacquin a reuşit să ne ţină timp de 80 de minute atenţi, captivaţi, convingându-ne încă o dată că monologul liric, dramatic rămâne o şansă viabilă pentru orice actor. În timp ce Monique Dorsel, cealaltă reprezentantă a aceluiaşi teatru, cu o voce de o prodigioasă generozitate şi delicateţe, prin textul **Sagres**, scris special pentru ea de Philippe Panel, ne-a dezvăluit orizontul fascinant al unui bătrân port lusitan, de undeva, de la marginea Europei. Am văzut şi ascultat o mare artistă a şlefuirii cuvântului, pe care a ştiut să-l concretizeze, să-l sculpteze, să-i dea viaţă. Premiul de interpretare feminină acordat lui Monique Dorsel a fost, ca atare, un gest firesc.

O reprezentaţie aşteptată, care speram să fie de anvergură, dar nu s-a întâmplat să fie aşa din cauza lungimii inadmisibile şi a neconcludenţei regizorale, a fost piesa **Desfacerea gunoaielor** a reputatului poet şi dramaturg Marin Sorescu. Montată la Teatrul Naţional din Bălţi de regizorul Ion Cibotaru, piesa, în care am recunoscut în mare parte şi (foarte) amara ironie soresciană, este o încercare poate prea radicală de concentrare a metaforei aşteptării gunoaielor de către o umanitate reziduală. Poate şi textul este prea lung şi stufos, dar e cert că regia nu a optat, vreme de trei ore şi jumătate, pentru nici una dintre sugestiile textului, obligându-ne să aşteptăm decodarea piesei într-o montare nouă, mai inspirată.

Unul din momentele de vârf ale festivalului a fost spectacolul clujean **Conu' Leonida faţă cu reacţiunea** în regia lui Anton Tauf. Spectacol de mare audienţă, deşi contestat, nu doar la Sfântu Gheorghe. Din punctul meu de vedere, însuşi scandalul stârnit de acest spectacol reprezintă o ieşire din inerţie. Anton Tauf a făcut tot ce a putut, şi mai mult decât atât, aducând personajele lui Caragiale în viaţa noastră socială, politică, în rubricile de scandal ale ziarelor, ba chiar şi la televizor, unde, printre reclame „la zi", se desfăşurau dezbateri parlamentare. Şi, astfel, am putut vedea în Conu' Leonida (interpret, Bucur Stan) un perfect prefect judeţean de ultimă oră „funariotă", iar în Coana Efimiţa (interpretă, Maria Seleş), o Lorena Bobbitt „avant la lettre" care, aidoma vestitei „forfecărese", căuta tot timpul ceva de tăiat, de cenzurat. Împănat, încărcat de aluzii, trimiteri, sugestii, cu aduceri la zi uneori cam forţate, ieşite din text, naturalist, prea naturalist nu de puţine ori, acest **Conu' Leonida...** al lui Anton Tauf, sunt convins, prin violenţa sa pamfletară, chiar şi lui Caragiale i-ar fi plăcut. Bucur Stan a obţinut Premiul de interpretare masculină fără nici un vot împotrivă. În ce priveşte Marele Premiu pentru cel mai bun spectacol, dat fiind că până la festivitatea decernării premiilor nu mai era decât o singură reprezentaţie, Clujul părea singurul concurent serios pentru el.

Cu aceste gânduri ne-am dus să vedem ultima reprezentaţie, budapestana **Vraja basmului**, care, şi în conformitate cu titlul, se anunţa o montare pentru copii. Ce a urmat a fost o adevărată lovitură de teatru.

„Dream Team Színház" din Budapesta a adus într-adevăr un spectacol pentru copii, dar pentru copiii din noi, un spectacol cu multiple deschideri în psihanaliză, în vis, în mitologia devenirii umane. A fost în mod cert o vrajă, care, ca orice vrajă, e foarte greu de descris. Vreme de patruzeci de minute am văzut, fermecaţi, cum pe o scenă aproape goală (un leagăn, un fotoliu şi un coş cu mere), trei actori, stăpânind la perfecţie tainele mişcării şi dansului, au reuşit să amuţească o sală întreagă în care, într-adevăr, erau şi mulţi copii. Abia după ieşirea din sală, când cineva mi-a spus că doar pentru potrivirea luminilor de spectacol mica trupă budapestană lucrase vreo şase ore, am înţeles „tehnica" acestui miracol artistic. Juriul a acordat Premiul pentru cel mai bun spectacol reprezentaţiilor **Conu' Leonida faţă cu reacţiunea** şi **Vraja basmului**. Deşi au mai existat numeroase spectacole, atât în concurs cât şi în afara concursului, nefiind critic de teatru, semnatarul acestor rânduri se opreşte aici. Nu înainte de a elogia eforturile depuse de directorul trupei din Sfântu Gheorghe, Radu Macrinici, de organele locale, de prefectură, pentru reuşita acestui „Atelier '94".

IOSIF NAGHIU

Botoşani

PUPI

„A abandona definitiv ideea că teatrul de păpuşi e rezervat numai copiilor", aceasta a fost provocarea sub semnul căreia domnul Mihai Elvădeanu, directorul Teatrului „Vasilache" din Botoşani, a situat programatic ediţia a IV-a a **Galei internaţionale a recitalurilor păpuşăreşti**. Se impune drastic o condiţie de respectare a acestei propoziţii, şi anume aceea că teatrului de păpuşi, oricât de sofisticat ar deveni, i-ar fi de neiertat să-şi piardă dintre spectatori tocmai copiii. Se dovedeşte foarte adesea că un bun spectacol de păpuşi este receptat ca atare de copii, în vreme ce altul, pretenţios şi complicat, dar nevalidat de către acea categorie de public căreia ar fi trebuit să-i fie destinat, nu atrage nici elogiile spectatorilor maturi. Totuşi, nu întotdeauna se întâmplă aşa. Să ne apropiem...

La Botoşani, Gala a cuprins spectacole de toată mâna, create în tehnici diverse. Din această varietate de reprezentaţii păpuşăreşti, juriul festivalului (din care subsemnatul a făcut parte) a ales pentru Marele Premiu un spectacol al Teatrului „Vasilache" din Botoşani, intitulat **Adam şi Eva**, în regia lui Valentin Dobrescu. Spectacolului îi sunt de necontestat acurateţea efectelor tehnice, rafinamentul mânuirii obiectelor, câteva scene de adevărată poezie. Mâini albe, imateriale, dezlipite de trup se mişcă demiurgic, fabulos într-un spaţiu cosmic pustiu, sugerând adesea, prin răsfrângerea sau încordarea degetelor, explozii planetare sau efectul germinativ al spargerii seminţei. Creat într-o tehnică ce s-ar putea numi a „teatrului luminii" – de vreme ce părţi ale corpului uman sau obiecte pot fi izolate de rest prin spoturi bine dirijate de lumină –, **Adam şi Eva** este o feerie imaginată scenografic fără reproş (Valentin Dobrescu şi Mihai Pastramagiu). Ceea ce însă nu a discutat juriul, şi în acest caz trebuie să mărturisesc că şi eu am făcut, în momentul decisiv, un derutat pas înapoi, a fost însăşi ideea dramaturgică a lui Valentin Dobrescu, confuză, pretenţioasă şi, mă tem, pe alocuri marcată de semidoctism. La mitul creaţiei omului erau adăugate câteva corecturi riscante, a căror sursă de inspiraţie e greu de precizat. Creată mai întâi, femeia pare a-i stârni Demiurgului o anume tandreţe pe care acesta se va vedea mai târziu obligat s-o regrete. În dorinţa de a o mulţumi pe Eva, el îi va crea perechea bărbătească, iar din „dramaturgia" lui Valentin Dobrescu rezultă că gestul acesta de bunăvoinţă ar fi atras o fatalitate tristă în „relaţia sentimentală" de la început. Se conturează aici reversul complexului oedipian „avant la parole". În fine, cuplul, cu Adam în genunchi, cerând iubirea Evei, se va încrusta în universul astral ca o zodie eternă a iubirii. Dar, sunt tentat a spune, ca o zodie blestemată a iubirii.

Perfecţiunea montării le-a anesteziat, se pare, tuturor (şi mie – trezit impardonabil de târziu), judecata asupra justeţei simbolurilor şi a funcţionării lor într-un anume context mitic. Iată, deci, un exemplu paradoxal de spectacol de păpuşi inaccesibil copiilor, dar pe care maturii l-au devorat cu o precipitare şi un entuziasm mai mari chiar decât ale unor copii. E greu de spus, totuşi, dacă opţiunea juriului trebuie considerată astăzi ca o eroare sau nu. Meritele tehnice, scenografice şi actoriceşti ale spectacolului s-au situat evident peste nivelul Galei, astfel că, în situaţia dată, **Adam şi Eva** ar fi putut fi ori ridicat în vârful piramidei, ori retrogradat radical sub orice prag al interesului.

Competiţia Galei, vegheată de Brîndușa Zaiţa Silvestru (conferenţiar universitar la ATF, actriţă la Teatrul „Ţăndărică") în poziţia de preşedinte al Juriului – compus din regizorul Liviu Steciuc, scenograful Dan Frăticiu, Ioana Cristea Micescu, secretar literar la „Ţăndărică", Maria Mierluţ, regizor, şi Dorin Glăvan, consilier la Inspectoratul pentru cultură Botoşani –, a prilejuit şi acordarea unui Premiu Special: Teatrului „Pannalal's puppet" din Vandoeuvres, al cărui spectacol se întâmplase să-l văd câteva săptămâni mai înainte la Festivalul de teatru de la Piatra Neamţ. **Circus ad libitum**, spectacolul păpuşarilor elveţieni, a fost receptat mai degrabă ca o veritabilă reprezentaţie de teatru popular, şi nu ca una strict specializată de marionete. Într-adevăr, Michel Perret-Gentil, înainte de a fi un remarcabil mânuitor de păpuşi, prestidigitator şi scamator, este un actor „de dramă", capabil să condenseze timpul afectiv teatral sau să-l dilate, anunţând iminenţa unei explozii. Interesează mai puţin micile jocuri ingenioase ale personajelor confecţionate, filosofia fiecărei scene pe care şi-o propune actorul, şi mai mult sentimentul dramatic pe care pauzele îndelungate, micile eşecuri „jucate" ale reprezentaţiei, reluările aparent stângace le provoacă spectatorului.

Au fost distinse şi spectacolele Teatrului „Guguţă" din Chişinău (după o poveste populară cu farmec şi umor, animată de personaje–linguri de lemn), ale Teatrului de păpuşi din Cluj şi Companiei „Benoît Svahn" din Rognes (Dana Porumb – premiul pentru interpretare feminină şi Benoît Svahn – pentru interpretare masculină), Teatrului „Vasilache" din Botoşani pentru **Jurnalul lui Apolodor** după Gellu Naum (Marius Rogojinski – Premiu pentru regie), Teatrului „Male Divadlo" din Cehia (Ilda şi Jiri Pitrovici – Premiu pentru scenografie). Memoria criticului reţine cu deosebire figura de gascon a lui Benoît Svahn, păpuşar ambulant, autor al unui delicat teatru de umbre după **Ali Baba şi cei 40 de hoţi**, cu forme confecţionate chiar de el din piele de căprioară, şi, de asemenea, **Povestea Prezzemolinei**, depănată simplu, cu bucurie, ca pentru un public de târg, de Teatrul „Pupi di stac"; jocul amuzant şi vocea inspirată a frumoasei (ceea ce spectatorii nu aveau de unde să ştie) Cinzia Ghelli în rolul „Pătrunjiţei" florentine.

SEBASTIAN-VLAD POPA

Piatra-Neamț

SPECTACOLE ITINERANTE

Spectacolul Teatrului de Buzunar din Chișinău, **Un veac de singurătate** după Gabriel García Márquez (dramatizare de Constantin Cheianu), în regia lui Alexandru Vasilache, a marcat momentul culminant al Festivalului de Teatru de la Piatra-Neamț de anul acesta (14–22 mai). De altfel, creația artiștilor basarabeni, sub titlul sus amintit, se situează, în opinia mea, la altitudinea celor mai valoroase exegeze scenice din ultima vreme în spațiul românesc, alături de cele ale lui Silviu Purcărete sau Cătălina Buzoianu. Performanța Teatrului de Buzunar legitimează în primul rând premiera **filologică** a montării, dramatizarea lui Constantin Cheianu pornind pe firul ideal ales al sintezei de tip poematic, în tentativa de a transla un univers romanesc dens înspre teritoriul expresiei teatrale. Într-adevăr, ceea ce poate uni o dramatizare – pentru scenă! – cu originalul referențial al romanului este tocmai decizia de a dilua pregnanța **referințelor** și de a le reasambla într-o suită de ipostaze cu atât mai puțin **ilustrative** cu cât ele își vor spori încărcătura simbolică și exponențială. Se reformulează o lume într-o nouă paradigmă, dar nu prin simpla alipire de secvențe decupate, ci prin supradimensionarea poematică a câtorva, în vreme ce discursul se organizează în jurul unui reper simbolic la a cărui descifrare dramaturgul invită cu mai multă persuasiune decât romancierul, chiar fără a recurge la o demonstrație tezistă.

În dramatizarea lui Constantin Cheianu tonul auctorial din romanul lui Márquez devine rostire oraculară și va fi preluat de Cor. Fiecare moment apare în desfășurarea dramaturgică asemeni unui cataclism planetar în jurul căruia roiește o umanitate trăind cu spaima metafizică a sfârșitului lumii. Așa cum, de altfel, lucrurile se petrec și în montarea lui Alexandru Vasilache, în care fiecare scenă, fiecare tablou devine epicentrul unui cutremur universal și, în același timp, reuniune mistică – precum a unor pelerini ajunși în pragul speranței de a se mântui. Asemeni romanului, **Un veac de singurătate** reimaginat de Cheianu/Vasilache urmărește prin decenii pseudo-devenirea unei familii sau, mai bine zis, a unui nume, cel al blestemațiilor Buendía. Fiecare generație din acest Bildungsroman postmodern al familiei Buendía trăiește sub semnul unei catastrofe iminente și totodată al nevoii disperate de a se salva dintr-un univers care nu-i permite împlinirea necondiționată a patosului ei existențial.

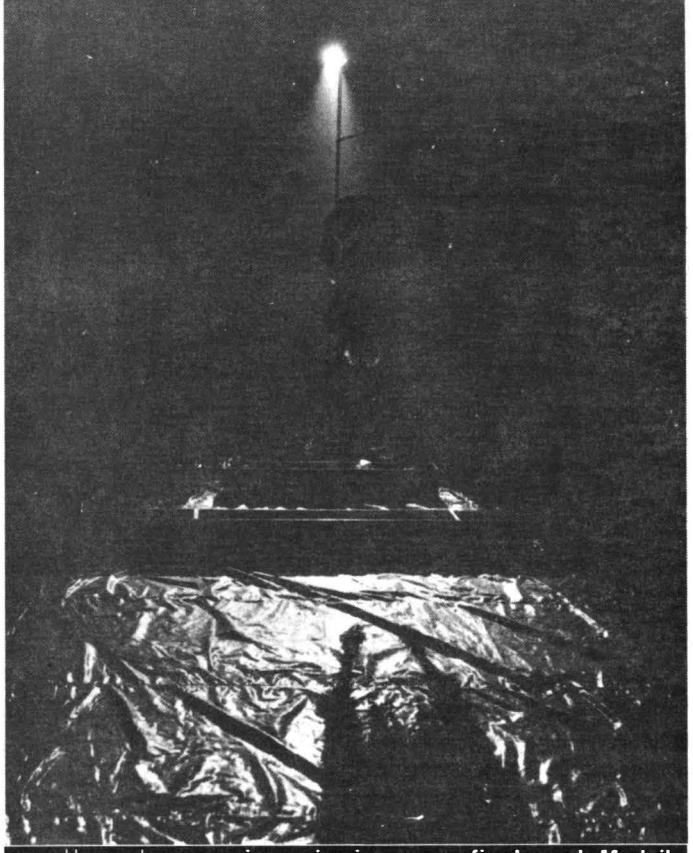
Alexandru Vasilache intuiește tensiunea profundă a creației lui Márquez și ne situează, în plan teatral, în acel „realism magic" atribuit scriiturii latino-americane, dar fără a apela, în chip ostentativ, la trucuri scenografice sau artificii de efect ale mizanscenei. El condensează paradoxul fundamental al lumii marqueziene astfel încât, prin chiar gestul dramatic cel mai simplu, personajele exprimă tensiunea sufocantă a prezenței lor ca indivizi și în același timp tragismul unei experiențe umane fără densitate și implicare divină. Prin alăturarea vocilor tuturor personajelor se constituie un al doilea Cor, de circumstanță, menit să închidă cicluri de viață, instanță la care cei din familia Buendía pare că sunt chemați să-și facă propria judecată într-o Lume de apoi, sau într-una a visului. Aceste grupuri de personaje cântă și dansează și reiterează mereu, de-a lungul spectacolului, un ritm sălbatic provocat prin izbiri puternice ale călcâielor de pământ. Fiii, nepoții, strănepoții și stră-strănepoții familiei Buendía se succedă reamintindu-și mereu același dans atavic de sub hipnoza căruia sunt sortiți să nu scape. Cu toții își vor da obștescul sfârșit epuizând un episod nerepetabil din Istorie și totodată un destin măcuit de semnificație, tarat de blestemul de a repeta, fiecare la rându-i, păcatul originar.

Alexandru Vasilache este unul dintre foarte rarii regizori români care izbutesc să cristalizeze în actul teatral, prin valoarea unor semnale provocate în concomitență, stări contradictorii, de neconciliat în trăirea comună. De obicei se apelează la schema teatrului în teatru, la aluzii, la parodie. Aici, însă, este vorba despre un creator care înțelege sentimentul teatral al existenței, exprimând unitar și sintetic identitatea extremelor existențiale. Tensiunea aceasta dintre sentimentul mistic și destinul eșuat în derizoriu este însăși cheia intuiției regizorale a lui Alexandru Vasilache, ascunsă sau revelată prin fiecare gest, cuvânt, acțiune ale personajelor, și nu într-o **succesiune** de evenimente care se acoperă sau se luminează reciproc.

Să revenim, însă, la Festivalul de teatru de la Piatra-Neamț spunând că între valoarea spectacolului **Un veac de singurătate**, pe care îl socotesc excepțional, și celelalte din această a zecea ediție nu a existat o prăpastie. După chipul ediției din 1994, Festivalul de la Piatra-Neamț trebuie considerat fără rezerve una dintre cele mai

Scenă din Un veac de singurătate **după G. García Márquez, Teatrul de Buzunar din Chișinău (regia: Alexandru Vasilache)**

foto: Dan Vatamaniuc



Umezeala, **scenariu, regie şi scenografie: Leszek Madzik, Scena Plastyczna din Lublin**

importante manifestări de acest gen din România, merit incontestabil al organizatorilor – directorul Ţeatrului Tineretului din Piatra-Neamţ, în cea mai mare parte selecţionerul acestui festival, regizorul Nicolae Scarlat. Au fost prezente la Piatra-Neamţ teatre din Franţa, Cehia, Germania, Ungaria, Elveţia, Italia, Polonia, precum şi trupe importante din ţară: Teatrul Naţional „M. Eminescu" şi Teatrul de Buzunar din Chişinău, Teatrul Mic, Teatrul „Ţăndărică", Academia de Teatru şi Film, Naţionalele din Cluj, Târgu-Mureş şi Iaşi şi, bineînţeles, Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ. Cu foarte puţine excepţii, trupele invitate au prezentat spectacole a căror performanţă trebuie situată în linia celor mai recente preocupări din teatrul de artă european, amintind totodată, prin câteva reprezentaţii, experimentele anilor '60. Din păcate pentru atmosfera festivalului, dar din fericire pentru publicul românesc în general, foarte multe dintre spectacolele invitate la Piatra-Neamţ se aflau în plin „itinerariu românesc" pe cele mai importante scene, inclusiv pe cele din Bucureşti. În acest caz, numărul foarte mic de critici prezenţi la Piatra-Neamţ, chiar dacă nu e de socotit ca o mare nenorocire, ar trebui, cred eu, să-i preocupe mai mult în viitor pe organizatori. Dintre prezenţele remarcabile ale festivalului trebuie amintite „Studio Douze" din Nantes, cu spectacolul **Prima dragoste** de Samuel Beckett, **Săptămâna luminată** a lui Mihai Măniuţiu de la Cluj, **Partituri frauduloase** de Matei Vişniec, în regia lui Philippe Clément la „Théâtre de L'Iris" din Villeurbanne, reprezentaţiile celor două teatre din Budapesta, „Arany János", cu **Vicleniile lui Scapin** în regia lui Dan Micu, şi „R.S. 9 Theatre", cu spectacolul **Dorinţa de a deveni indieni** după F. Kafka, realizat de Dezsö Dobay şi Katalin Laban, binecunoscutul **Astă seară: Lola Blau** în interpretarea Maiei Morgenstern, **Peleş Împărat** al lui Grigore Gonţa cu studenţi de la A.T.F., spectacolul studenţilor sofioţi cu **Părinţii teribili** de Jean Cocteau, în regia Vazkressiei Viharova, şi, bineînţeles, **Pescăruşul** de Cehov, în viziunea Cătălinei Buzoianu.

A surprins oarecum neplăcut tânăra trupă de la Piccolo Teatro din Milano, cu spectacolul **Teatrul comic** de Goldoni, montat de Enrico D'Amato. S-ar putea să fie însă şi o prejudecată a noastră, a celor ce am privit şi comentat spectacolul lui Silviu Purcărete de la Teatrul Bulandra, atât de nou şi de rafinat în sugestii. Enrico D'Amato a realizat un Goldoni în stilul cel mai apropiat, se pare, de exigenţele restituirii originilor istorice, şi tocmai de aceea el a căzut în capcana neadecvării la exigenţele receptării contemporane, ce nu mai are răbdare să discearnă pas cu pas demonstraţia teoretică a dramaturgului reformator. Un spectacol interesant a fost cel al studioului „Meta Theater" din München – **Să treci muntele**, în regia japonezului Yoshi Oida. Ceea ce impresionează este faptul că actorii germani (interpretând bilingv, în germană şi română) ipostaziază o veche poveste japoneză apelând la tradiţia teatrului nipon numai la modul aluziv şi nu prin reconstituirea fidelă a convenţiilor. Un spectacol în care pauza, tăcerea, imobilitatea alternează cu rostiri lente şi grave, dansuri simbolice pline de graţie şi sugestivitate, fără a calchia ostentativ procedeele specifice teatrului arhaic japonez. În contrast puternic cu celelalte reprezentaţii ale festivalului a fost spectacolul **Umezeala**, oferit de „Scena Plastyczna" a Universităţii catolice din Lublin. După cum arată numele, orientarea estetică a teatrului se centrează asupra virtuţilor exclusiv imagistice, plastice ale semnului dramatic. Compoziţia scenică este realizată printr-o sumă de imagini fabuloase, uneori de coşmar, pe care un suflet torturat de vedenii, cum este cel al scenografului Leszek Madzik, le exhibă, s-ar putea spune, şi în scop terapeutic. Este vorba de un spectacol-experiment realizat acum optsprezece ani, într-un moment, deci, în care teatrul românesc era oricum departe de a-şi pune astfel de probleme. Şi nu cred că din alt motiv, ci numai pentru că, de fapt, acest tip de imaginar fantastic îi este străin – prin natura diferită a psihologiei geo-culturale. Mai ales teatrul nordic cultivă astfel de fantasme, adeseori terifiante; un teatru de halucinaţie, cu totul impropriu imaginarului românesc şi, în general, celui meridional. Fascinant prin ineditul imaginii, spectacolul **Umezeala** se doreşte eliberat de orice insinuare epică sau discursivă şi este directa materializare a unor stări de vis. Ceea ce surprinde în cazul reluărilor experimentelor de acum douăzeci de ani este faptul că iniţiatorii acestora remontează **ad litteram** detaliile originare, actualizând valorile de pionierat ale genului, dar şi eşecurile inerente. A înghesui publicul într-o strâmtă falie a sălii numai în ipoteza obţinerii unui efect de imagine trădează ascendenţa aspectului teoretic asupra celui concret, legat de realitatea scenei. Este stranie această încăpăţânare a „cercetătorului" de a-şi menţine intacte detaliile experimentului în ciuda unei evoluţii mărturisite a viziunii sale asupra teatrului şi asupra naturii experimentului însuşi.

Nădejdea sinceră şi realistă a oricărui om de teatru de bună-credinţă este de a-l regăsi în postura de director al Festivalului de la Piatra Neamţ, la ediţia a XI-a, pe Nicolae Scarlat.

■ **S.-V.P.**

Braşov

Schimbarea criteriilor

Festivalul internaţional de teatru contemporan de la Braşov conferă conceptului de „contemporaneitate" o accepţiune mult mai largă decât aceea sub care a fost iniţiat cu vreo şaptesprezece ani în urmă. Dacă atunci se dorea un stimulent pentru cunoaşterea dramaturgiei româneşti şi universale a deceniului în curs (al optulea, al nouălea), în condiţiile unui acces anevoios la informaţie, anul trecut, la reluare, condiţiile schimbându-se, s-a optat pentru criteriul actualităţii modalităţilor teatrale, ceea ce, la urma urmei, diminuează restricţiile de participare, impunând exclusiv baremul valoric.

Aşa se face că, la actuala ediţie, a IX-a, piesa cea mai „contemporană" a fost **Mincinosul** de Carlo Goldoni, în regia lui Vlad Mugur, la Teatrul Odeon – spectacol antologic, fără îndoială, care a şi luat Marele Premiu al festivalului. Structura solidă, dinamica susţinută a situaţiilor, jocul bine strunit (în care şi fermecătorul decor al Liei Manţoc are o contribuţie activă), profesionalitatea echipei i-au conferit spectacolului o netă preeminenţă printre participările la festival, fapt ce s-a reflectat şi în premiul de regie „Sică Alexandrescu" acordat distinsului artist Vlad Mugur. Strălucit în rolul titular continuă să fie Horaţiu Mălăele, acest extraordinar actor, cu aer mucalit, ce-şi azvârle pe deasupra ochelarilor sau în absenţa lor (atunci cu un aer uşor rătăcit) poantele, umorul sec, farmecul inconfundabil al inteligenţei subtile.

Rareori râsul a avut un asemenea artist aparte, cu o disponibilitate comunicativă pe cât de francă, pe atât de independentă, lipsită de concesii amiabile. A fost distins, aici, cu Premiul de interpretare masculină „Mişu Fotino". Alături de Horaţiu Mălăele a fost nominalizat, la acelaşi premiu, Mircea Andreescu, pentru rolul Dottore din acelaşi spectacol, în care a realizat o excelentă mască comică, şi pentru Domnul Ford din **Nevestele vesele din Windsor**, un Othello de comedie extrem de activ, înverşunat să-şi apere onoarea. A fost distins cu premiul „Alexandru Giugaru", acordat de doamna Alexandrina Giugaru, acelaşi premiu fiindu-i atribuit şi lui Ion Sapdaru, cel de al treilea nominalizat pentru premiul masculin. Ion Sapdaru a interpretat rolul Emilian din spectacolul **Proştii sub clar de lună** de Teodor Mazilu, în regia lui Ovidiu Lazăr şi scenografia lui Nicolae Ularu (Teatrul Naţional din Iaşi), spectacolul fiind, la rândul său, nominalizat pentru Marele Premiu. Usturătoarea satiră a societăţii de tranziţie i-a prilejuit tânărului actor originar din Basarabia o foarte personală elaborare interpretativă, întreaga scală a comicului exersându-se în aria banalului, în nuanţe de cenuşiu, adevărată performanţă a caricaturii. De altfel, întregul spectacol, bogat şi bine clădit regizoral, a proiectat asupra piesei maziliene lumina crudă a vieţii noastre de fiecare zi, kitschul vânzolit al economiei de piaţă neagră. Interpretarea Tatianei Ionesi în rolul Ortansa, cu care a fost nominalizată pentru Premiul de interpretare feminină „Geta Grapă", a slujit deopotrivă, cu temperament, desenul smucit şi mai ales patologia morală a acestei lumi.

A treia nominalizare pentru Marele Premiu a fost spectacolul **Cumătră, unde e revolverul?** de Görgey Gábor, realizat de teatrul din Eger (Ungaria), în regia lui Gáli Lászlo (deţinător al premiului Jászai), un spectacol de studio cu o piesă ce-şi disimulează realist parabola puterii în examenul unei situaţii accidentale de viaţă. Prestaţia remarcabilă a celor cinci actori s-a bizuit pe tipurile umane minuţios individualizate, conform categoriei sociale şi profesionale, reductibile însă sub aspect moral, indiferent de aparenţa lor diversă, la o singură deviere: abuzul, abil exploatat pentru crearea dramatismului şi tensiunii.

foto: Dan Vatamaniuc

Viorica Geantă Chelbea şi Paula Ionescu în Nevestele vesele d Windsor **de Shakespeare la Braşov (regia: Beatrice Bleo**

Pentru premiul de regie a mai fost nominalizat, alături de Ovidiu Lazăr, şi Adrian Lupu, pentru spectacolul **Vizita bătrânei doamne** de Fr. Dürrenmatt, la Teatrul Dramatic din Galaţi (scenografia, T. Th. Ciupe), o montare îngrijit construită, punând în valoare în spaţiul amplu degajat al scenei, prin transgresări imagistice expresive, întregul ansamblu al interpreţilor, în portrete creionate sigur (dintre care se distinge Alfred III al lui Mihai Mihail), puse în relaţie, în posturi revelatoare, ca personaj colectiv, diabolic manipulat de liberul arbitru, strategic camuflat în zâmbet şi tăceri calculate al protagonistei (Ioana Citta Baciu).

Foarte interesant, deşi nedistins cu vreun premiu, a fost spectacolul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" cu **Victor sau copiii la putere** de Roger Vitrac, în regia lui Gelu Colceag (scenografia, Mihai Mădescu; costume, Nina Brumuşilă), deopotrivă ca opţiune repertorială şi ca modalitate regizorală. Ana Ciontea a fost nominalizată, alături de Tatiana Ionesi, pentru premiul de interpretare feminină.

Premiul acesta a revenit însă actriţei Paula Ionescu, pentru rolul titular din piesa **Elisabeta, din întâmplare o femeie** de Dario Fo, în regia lui Mihai Lungeanu (scenografia: Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar). Actriţa are o remarcabilă forţă de comunicare scenică, un dinamism forjat cu inteligenţă şi o foame nestinsă de joc. Bătăioasă şi vulnerabilă, cochetă şi voluntară, eroina sa a avut prestanţă şi acea labilitate ascunsă a slăbiciunii în neîncetată luptă cu ea însăşi, care nu e numai a celebrului personaj istoric (surprins cu umor şi luciditate în multiple ipostaze intime), ci, în general, a femeii aruncate în lupta vieţii. Jucând cu machiajul ei obişnuit, actriţa a fost poate oleacă prea frumoasă pentru vestita regină a Engliterei, Elisabeta, totuşi o femeie...

De altfel, Paula Ionescu a interpretat, cu vioiciune şi acea francheţe care-i face farmecul, şi rolul Doamnei Ford din **Nevestele vesele din Windsor** de W. Shakespeare, montat pe scena braşoveană de Beatrice Bleonţ. Spectacolul tinerei regizoare, însă, în totalitatea lui, e mai puţin izbutit, fiind prea eclectic şi adesea strident, inegal şi actoriceşte. Prezenţa în program a spectacolului **Jocul de-a măcelul** de E. Ionescu, semnat de aceeaşi regizoare la Academia de teatru şi film şi premiat la Festivalul Naţional I. L. Caragiale, secţiunea „Teatrul de mâine", dă măsura posibilităţilor ei, dar, în aceeaşi măsură, îmbie la reflecţie: nu cumva un succes prea mare, prematur, blochează în clişee, ameninţând cu o precoce manierizare?

Dacă ideea coordonatoare a festivalului braşovean a fost antologarea unor spectacole de valoare, prezenţa piesei **Arrivederci Livorno** (Trilogia vilegiaturii) de Carlo Goldoni, în regia lui Cristian Ioan, la Teatrul de Nord Satu Mare şi Teatrul de Stat Oradea, nu se justifică în nici un fel, în ciuda premiului obţinut la Festivalul sătmărean de Teatru-Imagine.

Participările internaţionale au fost mai ales prilejuri de meditaţie referitoare la destinul teatrului şi al căilor sale în condiţiile liberei concurenţe. Spectacolul **Fecioara şi moartea** de Ariel Dorfman, în regia lui Grzegorz Matysik, al Teatrului Mic din Salzburg a fost o montare surprinzător de statică, mizând mai ales pe text, dar a descoperit în tânăra actriţă Verena Schütz certe calităţi.

Mai elaborat a fost spectacolul Teatrului Poème din Bruxelles, **Conrad Detrez** de William Cliff, în regia şi scenografia lui E. Parisis, având-l ca unic interpret pe tânărul Franck Dacquin. E o dramă care îl evocă pe poetul omonim în o mie de versuri, din perspectiva tendinţelor mistice, a degradărilor de toate genurile, a cuceririi dreptului la diferenţă sexuală, narate sau interpretate în spiritul declamaţiei sensibile de tip galic.

Extraordinară a fost, în încheierea festivalului şi hors-concours, Denise Stoklos, laureata de anul trecut pentru cea mai bună interpretare feminină. Compania Denise Stoklos São Paulo – Brazilia, actriţa singură fiind, la propriu şi la figurat, un ansamblu actoricesc. Mim, jongleur, acrobat, saltimbanc, clovn, cântăreaţă, dansatoare, dramaturg, comentator politic, istoriograf, magiciană, hipnotizatoare... artist complet, Denise Stoklos, cu imensul ei magnetism, încheagă, aspiră, lichefiază, respiră sala ca un uriaş din poveste, dispunând în trombă de emoţionalitatea ei. Joacă cu fiecare fibră, cu fiecare atom. Degetele de la picioare sunt protagonişti şi interpreţi într-o istorie ce activează un instrument multiplu, o orgă, o orchestră. Ea scoate toate sunetele, toate articulaţiile, toate scâncetele, toate umbrele şi toate modulaţiile, urcând undeva de dedesubtul teatrului şi explodând în gâvanul de deasupra capului. Ochii par să circule singuri, de capul lor, prin scenă, în timp ce umerii, şoldurile, gâtul, mâinile configurează temporare ansambluri corporale, mai mult sau mai puţin parţiale, ca în Alice în ţara minunilor. Artista îşi numeşte modalitatea de transfigurare „teatru esenţial", transgresarea depăşind limitele expresivităţii trupului, vocii, minţii spre o adevărată magie interpretativă. **Cinci sute de ani – un fax de la Denise Stoklos către Cristofor Columb** este un spectacol fabulos, dedicat unui înaintaş ilustru al lumii contemporane, de un artist unic, întrupare a măiestriei teatrale, a teatrului însuşi.

DOINA MODOLA

Scenă din Victor sau copiii la putere **de Roger Vitrac, Teatrul Bulandra (regia: Gelu Colceag)**

foto: Sorin Lupşa

Bacău

DE LA RECITAL LA MONODRAMĂ

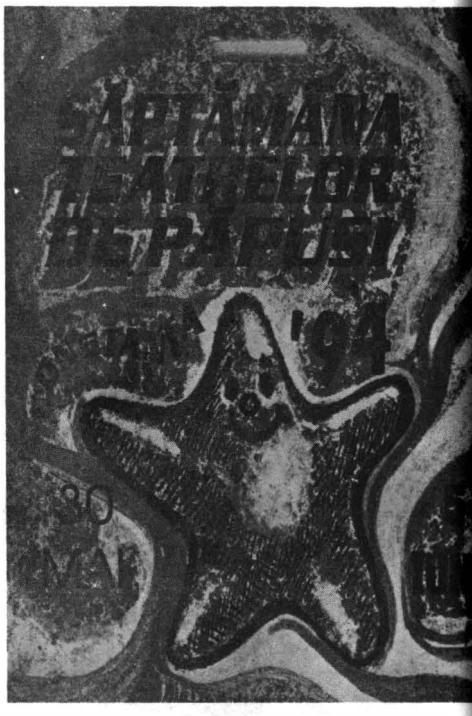
Cu ediția din acest an (24 – 28 mai), „Gala națională a recitalurilor dramatice" de la Bacău a devenit „Festivalul performanței actoricești". Proiectul Fundației culturale „Rampa și ecranul", al cărei președinte e maestrul Radu Beligan, este realizat, firește, de către teatrul-gazdă, cu sprijinul inspectoratului județean de cultură. Cu acest prilej, criticul Mircea Ghițulescu a spus, la un moment dat, ceva ce m-a intrigat: „termenul **monodramă** nu figurează în enciclopedii". Am căutat și eu într-un Larousse și într-un alt dicționar și, într-adevăr, nu l-am găsit; am găsit, doar, termenul **monodie**, care se referă la muzică și înseamnă „cântare pe o singură voce, fără acompaniament". Se vede că muzica a precedat drama în constituirea termenilor, dar nu ne vom referi mai mult la asta. Monodrama a intrat în discuție, la Bacău, într-un colocviu unde s-a mai teoretizat puțin pe tema performanței care se poate obține „cântând singur", ca în monodie, într-un recital alcătuit fie din monologuri, versuri, colaje, fie din monodrame. A prevalat monodrama, pentru că ea „amplifică prezența umană și jocul actor-personaj devine mai rafinat" (Natalia Stancu), sau „absolutizează, pornind de la ideea lui Camil Petrescu, conflictul lăuntric" (Mircea Ghițulescu). George Genoiu, din partea fundației culturale amintite, a propus chiar un concurs de dramaturgie pe tema monodramei. E o idee. Chiar dacă termenul nu există în enciclopedii, există în realitatea teatrală, **Vocea umană** de Jean Cocteau fiind un exemplar argument.

Pentru că am pomenit de Cocteau, să spunem că am așteptat cu interes evoluția actriței Irene Flamann de la Timișoara, cu un fragment din **Vocea umană**, opțiune foarte potrivită și întrunind, după câte știm, însușirile optime ale actriței pentru afirmarea în domeniu. Nevalorificate, însă, în ciuda unei scenografii adecvate și a unei regii asumate de cineva, dar în defavoarea protagonistei. Monodramă a fost și **Scrisoare către Orestis** de Iakovos Kambanelis, cu care s-a prezentat Liliana Lupan de la Galați, actriță de reale resurse dramatice. Numai că această „scrisoare", parte a unui spectacol cu încă două piese scurte ale aceluiași autor, regizat la Galați cam fără relief, n-a putut căpăta de la sine relief într-un fragment neprelucrat. Dan Turbatu, din Sfântu Gheorghe, a prezentat cam tot așa ceva, într-un fragment după Camus, **Căderea**, regizat de el însuși cu un ochi avizat, totuși, dar cu o ureche mai puțin expertă, pentru că n-a sesizat monotonia de ton și de exprimare.

În general, din douăzeci și doi de protagoniști care s-au aventurat în cursa performanței, am numărat câțiva care n-au înțeles că nu te urci pe scenă pentru tine însuți, ci pentru a comunica cu cineva de dincolo de rampă și de convenție. Iar pentru asta nu e

Constanța

AMATORISM ȘI PERFORMANȚE



Într-o stagiune cu foarte multe festivaluri, un loc aparte îl ocupă festivalul „Săptămâna teatrelor de păpuși", inițiat, organizat și găzduit, începând din 1969, din doi în doi ani, de Teatrul de păpuși Constanța. Această întâlnire a teatrelor de gen din țară, cu invitați și de peste hotare, a ajuns acum la ediția a XIV-a, cu alte cuvinte și-a însușit valențele unei tradiții și ale unei performanțe demne de remarcat. Din cele 21 de teatre care există în țară și care au fost invitate să participe la festival, au sosit, în final, la Constanța doar șapte: Teatrul de marionete din Arad, Teatrul de păpuși din Sibiu, Teatrul de păpuși din Craiova, Teatrul „Ariel" din Târgu-Mureș – secția română, Teatrul pentru copii și tineret din Ploiești, Teatrul „Țăndărică" din București, Teatrul pentru copii și tineret „Luceafărul" din Iași și teatrul-gazdă. Motivul neparticipării să fie lipsa de bani sau nu prea inspirata organizare? Sau, poate, lipsa spectacolelor? Oricum, numărul extrem de redus al celor prezenți, doar a treia parte din păpușari, ar putea să ne pună pe gânduri. Nici în privința criteriilor valorice de selecție nu mi se pare că a stat foarte bine festivalul. E adevărat că în primul rând participarea este importantă. Ea trebuie reglată însă după jaloane precis stabilite, care să imprime întâlnirii teatrale o anumită ținută și să fixeze stacheta valorică și competitivă de la o cotă în sus. Nu teatrele trebuie să decidă cu ce vin. Ele doar propun, iar directorul festivalului (sau o comisie specială) este cel care alege. Din pricinile mai sus amintite și din altele (lipsa unui „scenariu" care să dea o idee coerentă despre ce vrea să fie festivalul, imaginea lui, necoordonarea trupelor participante hors-concours), „Săptămâna teatrelor de păpuși", în ciuda eforturilor reale și apreciabile ale organizatorilor, s-a menținut în sfera amatorismului.

Ceea ce s-a văzut limpede la Constanța și ceea ce rămâne după terminarea popasului în „poveste" este momentul important pe care îl trăiește teatrul de păpuși și marionete, un moment al căutărilor unor noi modalități de exprimare teatrală. Publicul cu care actorii-păpușari comunică astăzi nu mai este format doar din copii până la 6–10 ani, ci și din cei care au depășit această vârstă.

Regizorii nu mai urmăresc doar **ce** și **cum** să fie un spectacol prin ideea și mesajul său, dar – și asta mi s-a părut extrem de interesant – și **cui** îi este adresat el cu adevărat. Formarea acelui public care să te urmeze în ceea ce faci, implicit în lumea poveștii imaginate de creatori, pare un element deloc auxiliar în pregătirea construcției unui spectacol de păpuși și marionete.

Două curente serioase s-au impus în festival: clasic și modern. Spectacolul **Poveste de seară**, realizat de Călin Gănescu la Teatrul de păpuși din Sibiu, urmărește linia tradițională într-o manieră tehnică și riguroasă. O montare funcțională, care își dă mâna cu imaginația bine dirijată, cu ingenioasa construcție scenografică și cu elaborarea rolurilor, interpretate savuros în special de Călin

suficient să **te arăţi.** Dar am numărat şi destule încercări concludente unora lipsindu-le, poate, ceva pentru a se impune: Ioana Ene, Teatrul Bacovia (cu un pas în melodramă), Armand Calotă, Teatrul Naţional Bucureşti (uşor expediat), Diana Văcaru, Sibiu (cu prea multe note grave), Luminiţa Bota, Piteşti (încă studenţească), Vasilica Stamatin şi Irina Wincze, Cluj (la o flacără de performanţă – rina). Am mai sesizat şi o predilecţie pentru lumânări, ca elemente de recuzită şi sugestie plastică, ce „dau bine", uneori, dar multiplicate în exces par mai degrabă un semn de minimă inspiraţie.

S-au acordat cinci premii. Juriul, prezidat de actriţa Rodica Mandache, a atribuit premiul trei, ex-aequo, Monicăi Mihăescu pentru **Trei songuri** de Brecht (expresiv înscenate) şi lui Vasile Blaga de la Satu Mare, pentru ceea ce s-a numit **Dacă-i haos, măcar să fie ordine** de Teodor Mazilu („de la o zi la alta mă descopăr", mărturisea tânărul interpret; foarte bine, nu obosi în asta!). Premiul doi, Dinu Apetrei, Bacău (dispărut, din nefericire, la sfârşitul lunii august, după ce abia terminase un film), pentru un fragment din **În largul mării** de Mrožek, şi premiul întâi Vasile M. Pieca, Piteşti, pentru **Rânduiala din pământuri** după Marin Preda şi Marin Sorescu. Aici, regretatul Dinu Apetrei a fost puţin nedreptăţit, pentru că mai corect ar fi fost să fie invers, având în vedere complexitatea jocului său dramatic faţă de al lui Vasile Pieca, de o autenticitate impetuoasă, e adevărat, dar pe un registru mai accesibil. Şi dacă juriul l-a onorat cu un asemenea premiu, tânărul piteştean ar fi trebuit să-şi onoreze şi el talentul şi confraţii cu o minimă rigoare etică: să se fi prezentat, măcar, la o festivitate de premiere unde a fost invitat. Exemplul maestrului Radu Beligan, preşedintele de onoare al juriului, care s-a deplasat de la Bucureşti pentru acest moment de răsplătire a colegilor mai tineri, ar trebui să fie o lecţie pentru vârsta necoaptă şi sfidătoare.

S-a acordat şi Marele premiu – actriţei Ada Gârţoman-Suhar, de la Teatrul Naţional din Iaşi, pentru episodul **De trei ori tragic** după Shakespeare şi Coşbuc. Forţă şi elocvenţă dramatică, joc expresiv prin relaţia cu o parteneră care-i imită gesturile, ca un alter-ego dintr-o altă generaţie. Au mai fost şi seri consacrate recitalurilor extraordinare ale unor actori de prestigiu, gustate de un public cam absent ziua, la concurs – Ion Lucian, Ileana Ploscaru, Rodica Mandache, Mircea Belu, Ádám Erzsébet şi grupul coregrafic condus de Adina Cezar.

Îi adresăm încurajări şi îi dorim optimism directorului festivalului şi al teatrului băcăuan, scriitorul Calistrat Costin, în a-şi menţine entuziasmul pentru acest gen de performanţă singulară, oricum i s-ar spune cu termeni trecuţi, sau nu, în enciclopedii.

CONSTANTIN PARASCHIVESCU

Gănescu, care a primit şi premiul pentru interpretare masculină. **Fetiţa cu chibrituri,** pus în scenă de regizoarea Mona Chirilă la Teatrul de păpuşi din Constanţa, asigură, să zicem, tranziţia spre linia inovatoare. Plasticitatea deosebită a spectacolului (scenografia este semnată de Carmencita Brojboiu), jocul de lumini, tehnica impecabilă în mânuire a Ioanei Jora oferă montării un echilibru creator şi face, totodată, un pas major pe noul drum. Modalitatea modernă de exprimare teatrală se defineşte în **Truffaldino şi aiuritele fantasme** de la Teatrul de marionete din Arad. Aici, paravanul tradiţional este dat la o parte şi asta pune în valoare faptul că păpuşarul nu e doar un mânuitor, ci un actor total. Este descoperită o nouă relaţie cu păpuşa mânuită, dar şi cu corpul, cu vocea celui care o mânuieşte. Regizorul Ion Mânzatu, scenografa Zoe Eisele Szucs şi întreaga trupă sunt preocupaţi să meargă până la capăt, pe linia aceasta, cu nivelurile construite în poveste, implicându-se profund. Mişcarea scenică, susţinută pe muzică **live,** dezvoltarea personalităţii fiecărei păpuşi, îndemânarea şi uşurinţa cu care se dă viaţă păpuşilor din corpul şi din măinile actorilor, toate acestea au creat un spectacol modern. Cei care au convins, aproape fără drept de apel, că această linie s-a instalat nu doar ca propunere în teatrul de păpuşi au fost studenţii de la ATF, anul IV, secţia păpuşi (prima promoţie), Teatrul „Ţăndărică" şi extraordinarul **Adunarea păsărilor.** Din păcate, din considerente care ne-au scăpat, spectacolul a fost prezentat de Teatrul „Ţăndărică" în afara concursului. **Adunarea păsărilor** este o poveste non-verbală bazată pe o succesiune de imagini originale şi riguroase, un balet plin de tensiuni existenţiale, o desfăşurare în forţă a ceea ce înseamnă expresivitate corporală, pe de o parte, şi expresivitate a păpuşii, pe de altă parte. **Adunarea păsărilor,** regizat de profesorul Cristian Pepino (scenografia, Cristina Pepino) împreună cu studenţii săi, a introdus publicul şi pe toţi iubitorii acestui gen în zona fascinantă a performanţei. Este (poate) cel mai serios câştig al „Săptămânii teatrelor de păpuşi" de la Constanţa.

Poveste de seară **la Teatrul de păpuşi din Sibiu (regia: Călin Gănescu)**

MARINA CONSTANTINESCU

Costineşti

PĂCĂLEALA

În perioada 19 – 23 iulie, Ministerul Culturii şi Ministerul Tineretului şi Sportului au organizat la Costineşti o păcăleală. Au fost invitaţi destui reprezentanţi ai presei. S-a format un juriu din „persoane importante" (Cornelia Alecu, consilier în Ministerul Culturii, Sanda Brânză, directoare de programe în Ministerul Tineretului, Doina Tănase, reprezentanta primăriei Bucureştilor) şi oameni de specialitate - criticul de teatru Cristina Dumitrescu, regizorul Nicolae Scarlat, publicistul Ion Cocora; preşedinta juriului a fost actriţa Valeria Seciu.

Şi nu s-a întâmplat nimic.

Ne-am dus la o Gală, aşteptându-ne să vedem în competiţie ce are mai valoros tânăra generaţie de actori din România. Ni s-au desfăşurat în schimb sub priviri tineri sărmani, care îşi închipuie că au o legătură cu meseria de actor, alături de studenţii Universităţii Ecologice din Bucureşti, care au văzut în manifestarea de la Costineşti un prilej de a se face cunoscuţi, şi câţiva studenţi ai Academiilor din Bucureşti şi Târgu-Mureş.

În rest - totul a fost mister: cine i-a selecţionat pe aceşti tineri? Care au fost criteriile de selecţie? De ce s-au cheltuit atâţia bani şi pentru ce?!

Ceea ce „s-a întâmplat" la Costineşti a fost trist nu pentru că, de fapt, nu s-a întâmplat nimic, ci pentru că pseudo-evenimentul dă seama despre o întreagă stare a tinerei generaţii din România de azi - o generaţie lipsită de modele, lipsită de posibilitatea alcătuirii unei scări valorice pe care să fie măsurat Sinele şi Celălalt, lipsită, deci, de posibilitatea de a opta şi de a se manifesta cunoscând(u-se).

Bianca Zurovski (cu monologul **Debit de tutun** de Aldo Nicolaj), Vasile Toma (cu **Iona** de Marin Sorescu), Nicolae Stângaciu şi Anne-Marie Ziegler (interpreţi în spectacolul **Priveşte înapoi cu mânie** de John Osborne) au fost laureaţii unei conjuncturi teatrale în care n-au întâlnit „adversari" mai buni decât ei. Şi iată sursa unei alte tristeţi: lipsiţi de un sistem adecvat de antrenament, lipsiţi de siguranţa că îşi vor putea exercita vreodată meseria (căci, absolvenţi ai unei facultăţi particulare nerecunoscute, au „şansa" de a fi actori cu studii medii în cine ştie ce instituţie din provincia culturii), în ciuda entuziasmului şi a brumei de talent pe care l-au etalat, ei nu pot fi decât nişte semi-profesionişti, care au avut o semi-victorie.

„Laureaţii", ca şi ceilalţi participanţi la „competiţie", au stat sub semnul unei absenţe: Regizorul. Am văzut un şir de vorbe, debitate de „măşti" mai mult sau mai puţin încărcate de stări, dar plasându-se obstinat în afara coerenţei unui adevărat discurs scenic. Probabil că în şcoli, fie ele particulare ori de stat, ar trebui să existe cineva care să-i înveţe pe copii că regia a fost inventată pentru că era nevoie de ea; în plus, firesc, ar mai trebui să fie şi regizori capabili şi dornici „să investească" în formarea unui tânăr actor, începând chiar cu lucrul la un monolog. Mai mult, ar trebui pusă o vorbă bună la Cel-de-sus ca să le trimită actorilor buna inspiraţie de a nu se lăsa pe mâna oricui îndrăzneşte să se dea drept regizor.

Exemplific. Diana Boboc de la Academia de Teatru din Târgu-Mureş a apărut de două ori la Costineşti: într-un spectacol, adevărat, având caracter monologal - **O, ce zile frumoase** de S. Beckett, dar având şi regizor, şi într-un monolog – **Vocea umană** de J. Cocteau; nuanţată şi convingătoare în prima apariţie, lamentabilă în cea de a doua şi pradă tuturor datelor personale ce o pot avantaja în viaţă şi anula pe scenă.

Radu Botar, actor la Teatrul de Stat din Turda, s-a lansat la Gala recitalurilor dramatice de la Bacău în primăvara anului 1991, uluind pe toată lumea cu un strălucit recital de poezie în regia regretatului Virgil Andrei Vâţă. Anul acesta s-a prezentat la Costineşti cu un text necunoscut la noi, **Plămânul imaginar sau Molière dintr-o suflare** de Philippe Audry, în regia unei doamne din import - Franţa, care nu a reuşit să pună în valoare nimic din ceea ce îl face pe Radu Botar o prezenţă captivantă. A reuşit, în schimb, să-l facă monoton şi de neînţeles chiar şi pentru el însuşi pe parcursul unui monolog care a durat mai mult de o oră.

Deci, în amalgamul de monologuri şi spectacole am căutat să vedem actori. Am văzut doar câteva (deloc multe!) scheme vagi cărora le lipsea axul central: ce sunt acum şi care sunt direcţiile în care pot deveni. Să ne gândim, însă, că ei sunt doar o mică parte din această generaţie de sute de actoril Desigur, în timp (cât timp?), valorile se vor cerne. Cu ceilalţi ce se va întâmpla? În aceste condiţii, „Gala" de la Costineşti, aşa cum este organizată acum, mai are sens? Şi, de fapt, o societate care îşi abandonează cultura şi tinerii într-o asemenea degringoladă, unde se duce?!

Eu, personal, mă simt precum procurorul din procesul Karamazovilor, într-o troică gonind nebuneşte prin spaţii pe care nu mai am timp să le văd şi-mi zic, resemnându-mă stupid: „Cu asemenea telegari la căruţă, nu ştiu, zău, unde vom ajunge!".

MIHAELA BURDA

Altomonte

Al 351-lea

Aflu – informaţie sigură, provenind în mod direct de la directorul remarcabilei reviste „Sipario", domnul Mario Mattia Giorgetti – că în Italia sunt 350 de festivaluri artistice diverse. Ei bine, la Altomonte, un orăşel-sat-staţiune, un fel de Breaza–Bran–Buşteni, dar în Calabria, prin urmare în chiar talpa cizmei Italiei, la care poţi ajunge după ce ai mers o oră cu avionul de la Roma şi încă o oră şi jumătate cu maşina (tren nu este), se desfăşoară un festival care incorporează teatru, muzică, dans, expoziţii, colocvii etc. Ar fi, deci, al 351-lea. Deşi pregătit în numai o lună, deşi cu stipendii modeste date de primăria locală (să nu uităm că ne aflăm în sudul sărac, în Mezzogiorno), dar finanţat de cetăţenii oraşului, care s-au „auto-taxat", asumându-şi o manifestare culturală ce devine astfel patrimoniu direct al colectivităţii, festivalul de la Altomonte (28 iulie–4 septembrie) oferă o imagine amplă, multiplă şi generoasă.

Programul e foarte atrăgător: un Goldoni (**Slugă la doi stăpâni**), un Pirandello (**Răposatul Mattia Pascal**), un Eduardo de Filippo, **Contractul** – spectacolul princeps, care a reunit un mare dramaturg, un mare pictor (Renato Guttuso) şi un mare compozitor (Nino Rota), reluat acum de fiul autorului, Luca de Filippo –, apoi o adaptare a lui Luigi de Filippo după E. Scarpetta (**Câini şi pisici**), un mozaic de texte antice greceşti (**Tăcerea sirenelor**), realizat de Giorgio Albertazzi (vi-l amintiţi pe interpretul principal din filmul **Anul trecut la Marienbad**?), care a scris spectacolul, l-a regizat şi joacă un rol important, comedia

Slugă la doi stăpâni **de Goldoni, trupa La Rancia (regia: Tommaso Paolucci)**

într-un act **Ei?**, scrisă, regizată şi jucată de Yves Lebreton, **Dulci defecte publice**, un musical de pe Broadway, bazat pe textul lui Plaut şi reluat în regia lui Saverio Marconi, **Cin Ci La** de Carlo Lombardo şi Virgilio Ranzato... Predomină, ca peste tot în lume, dramaturgia naţională.

În afară de teatru, muzică, dans, expoziţii de carte, expoziţia revistei „Sipario" („Patruzeci de ani de teatru văzuţi de Sipario"), expoziţii de pictură (între care „100 de pictori contra Mafiei"), o întâlnire între şefii unor reviste de teatru pentru a discuta pe tema „Viitorul unor festivaluri europene".

Aflându-mă doar două zile la Altomonte, n-am putut reţine decât o mică parte din bogăţia acestui festival... sărac. Practic, în afară de expoziţii, am participat la întâlnirea revistelor de teatru şi la un concert Ennio Morricone (autorul muzicii a nenumărate filme, de la „Pentru un dolar găurit" la „Caracatiţa", premiul Oscar), din care prima parte era o prelucrare cel puţin plicticoasă, deşi iconoclastă, după aria lui Rigoletto de Verdi, iar a doua, o compoziţie de film cel puţin încântătoare. Dirijori: Ennio Morricone şi Andrea Morricone (fiul compozitorului). Se poartă, ca şi în cazul de Filippo, dinastiile artistice. Concertul şi spectacolele s-au desfăşurat într-un amfiteatru de 1 000 de locuri (de trei ori mai mic ca număr de locuri decât cel de la Costineşti, dar cu o scenă de trei ori mai mare şi un confort pentru interpreţi şi tehnicieni de 100 de ori mai mare), construit în 1988.

La întâlnirea revistelor de teatru au participat: Mario Mattia Giorgetti („Sipario" – Italia), David Ladra („Primer acto" – Spania), Albert de la Torre („Escena" – Spania), Nina Király („Színház" – Ungaria), Ian Lewin („Entré" – Suedia), Dumitru Solomon („Teatrul azi" – România). S-a discutat despre caracterul festivalului de la Altomonte, s-au risipit vorbe despre festivalurile care au loc în fiecare din ţările reprezentate. Personal, am propus proiectele unor noi festivaluri europene: festivaluri de autor (mari autori, ca Shakespeare, Molière, Goldoni, Cehov, Ibsen, Brecht), un festival commedia dell'arte, un festival al teatrului absurdului, un festival de teatru scurt, un festival ecumenic al păcii şi înţelegerii europene.

În final, s-a adoptat de comun acord următorul text, recomandat să apară în revistele de teatru reprezentate la Altomonte:

«În cadrul Festivalului de la Altomonte s-a organizat o întâlnire pe tema Proiecte de viitor ale festivalurilor europene la care au participat reprezentanţi ai revistelor de teatru „Primer acto" (Spania), „Sipario" (Italia), „Escena" (Spania), „Teatrul azi" (România), „Színház" (Ungaria), „Entré" (Suedia).

Reprezentanţii revistelor au analizat problematica specifică diverselor realităţi teatrale şi au decis să aleagă pentru 1995 localitatea Altomonte drept „citadelă a teatrului". Aici se vor desfăşura spectacole de laborator, întâlniri între oamenii de teatru din spaţiul mediteranean precum şi cei cu programe şi obiective similare acestui festival. Aici se vor pune de asemenea bazele unor colaborări şi schimburi viitoare. Acestea privesc căutarea unei specificităţi precum şi rolul dinamic al festivalului în contextul cultural al ţării şi al regiunii.

Revistele de teatru se angajează să informeze asupra acestei manifestări şi să colaboreze la valorificarea iniţiativelor care pot contribui la formarea unei „citadele a teatrului" în spaţiul mediteranean.»

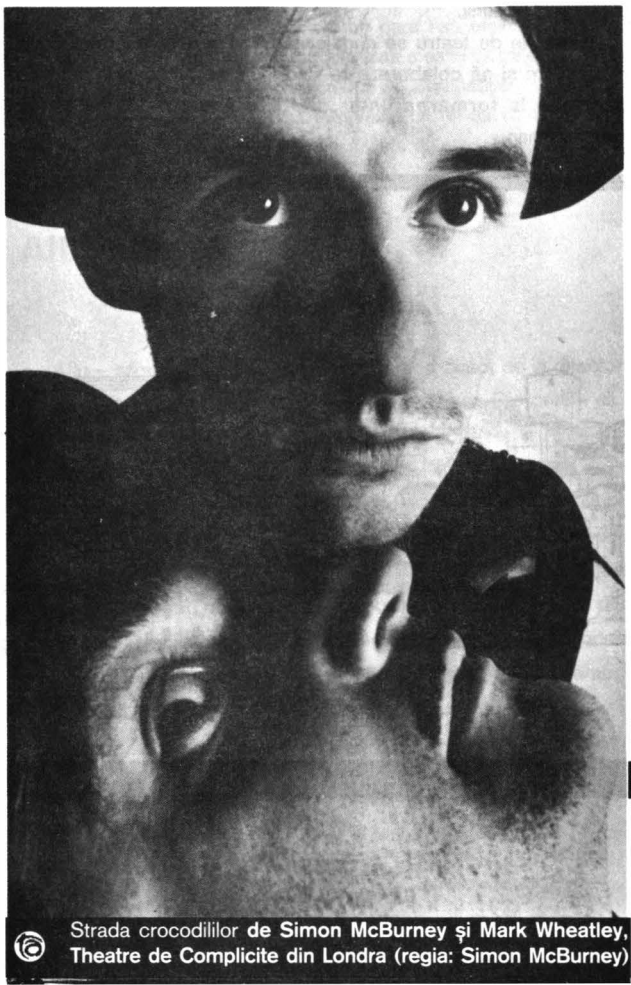
DUMITRU SOLOMON

ALTOMONTE

Bonn

DRAMATURGIA – ÎNCOTRO?

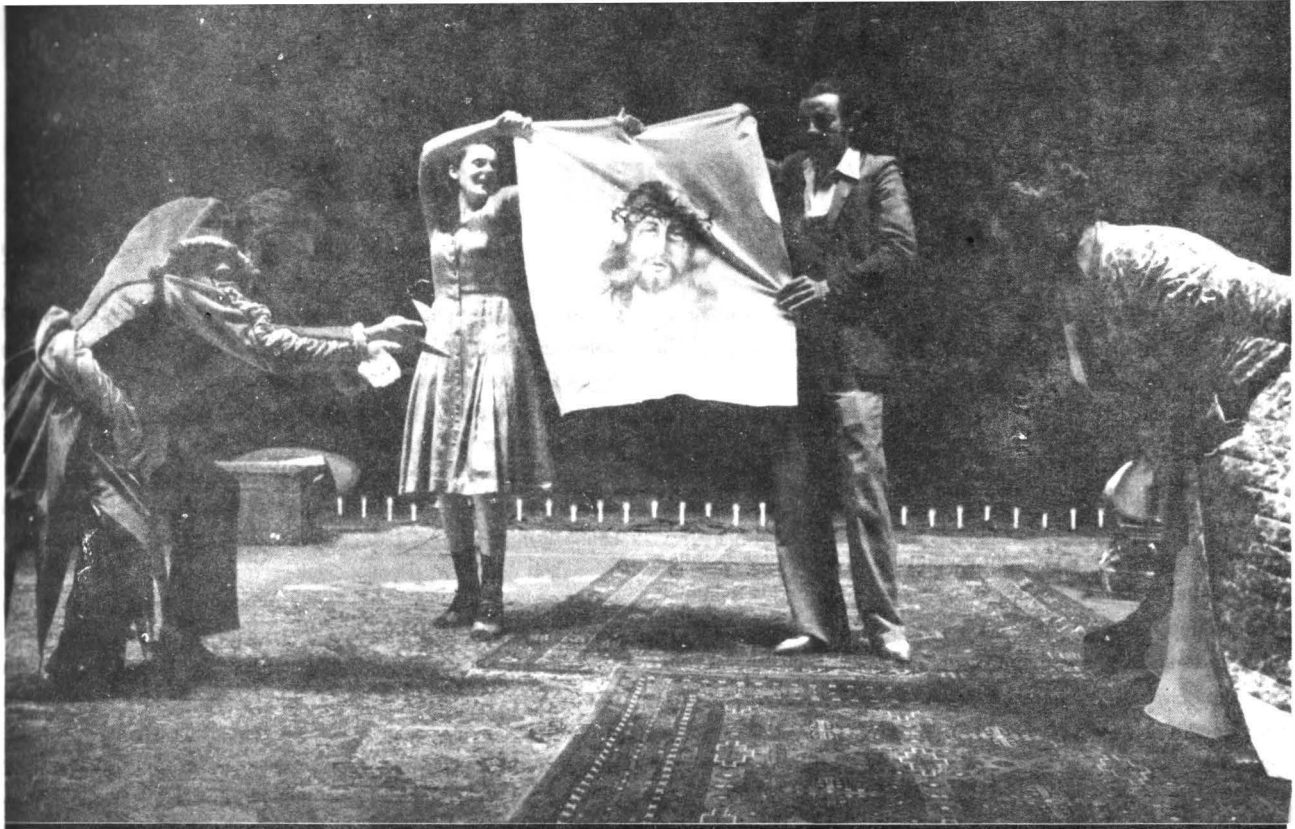
Cu o tenacitate reconfortantă, Teatrul din capitala Germaniei a organizat şi anul acesta, între 16 şi 26 iunie, „die Bonner Bienale", Bienala de la Bonn, singurul festival din Europa dedicat dramaturgiei. Criteriul de căpetenie al selectării spectacolelor a fost acelaşi ca şi în 1992, la prima ediţie a acestei ambiţioase reuniuni continentale: responsabilii festivalului au desemnat în fiecare ţară un „naş" (titulatura le aparţine), dramaturg de renume, care să recomande una sau mai multe producţii cu piese contemporane din ţara sa; acestea sunt apoi „vizionate" de conducerea Bienalei, alcătuită, „la vârf", din dr. Manfred Beilharz, directorul teatrului (Schauspiel Bonn), şi Tankred Dorst, renumitul dramaturg; după care, spectacolul socotit de ei cel mai interesant este invitat la Bienală. Astfel a ajuns la Bonn, acum doi ani, montarea Teatrului Levant cu **Angajare de clovn** de Matei Vişniec în regia lui Nicolae Scarlat. Textul a plăcut mult în Germania, drept care, în stagiunea '93–'94, a şi fost pus în scenă la teatrul din Konstanz (mai multe detalii despre eveniment am dat într-un număr trecut al revistei). Acest lucru nu a fost, fără îndoială, străin de interesul pe care selecţionerii festivalului l-au arătat, în principiu, faţă de **Teatru descompus**, spectacolul Cătălinei Buzoianu de la Theatrum Mundi cu texte ale aceluiaşi foarte jucat Vişniec – una dintre propunerile avansate de „naşul" român, Dumitru Solomon. Interesul a rămas însă, din păcate, doar la faza de... principiu, fără a se materializa nici măcar într-o deplasare la Bucureşti, pentru că, ne-au explicat gazdele, un nume care să reprezinte o ţară la două ediţii succesive ale Bienalei ar crea impresia de monotonie şi de sărăcie, dăunătoare atât ţinutei festivalului, cât şi imaginii României. Expresia, după cum probabil bănuiţi, nu le aparţine; constatarea, în schimb, da – şi nu se poate spune că ar fi lipsită de adevăr. Prin urmare, România a lipsit (şi) de la această amplă întâlnire europeană, unde au sosit 27 de spectacole din 18 ţări, cifră cu atât mai impresionantă cu cât, faţă de acum doi ani, bugetul Bienalei a scăzut cu 25% – criză mare, monşer, peste tot! Nu ştiu dacă împuţinarea banilor a influenţat şi faimoasa precizie germană; fapt e că organizarea nu a mai atins perfecţiunea din 1992: unele reprezentaţii au fost programate la ore imposibile, coordonarea tehnică (transport etc.) a avut sincope. Dar, în ansamblu, Bienala a însemnat, şi de astă dată, o reuşită impunătoare, mai ales prin calitatea spectacolelor.



Strada crocodililor **de Simon McBurney şi Mark Wheatley, Theatre de Complicite din Londra (regia: Simon McBurney)**

Desigur, aici ar fi de purtat o discuţie de ordin teoretic mai cuprinzător. Festivalul este subintitulat „Piese noi din Europa". Or, noţiunea de „piesă", aşa cum s-a conturat din urmărirea montărilor semnificative aduse la Bonn (pe lângă altele, mai modeste artistic) pare să fi suferit considerabile modificări. Poate fi numit „piesă", de pildă, scenariul realizat de Simon McBurney şi Mark Wheatley după scrierile lui Bruno Schulz, suport literar al spectacolului **Strada crocodililor** (Theatre de Complicite/Royal National Theatre din Londra, regia Simon McBurney)? Prezentată în deschiderea Bienalei şi primită cu un entuziasm egal aceluia al spectatorilor bucureşteni, care au putut-o vedea, în turneu, astă-primăvară, montarea are o strălucire actoricească, un farmec şi o profunzime ce mărturisesc inteligenţa şi sensibilitatea teatrală a creatorilor ei, dar care datorează ceva, şi nu puţin, şi excelenţei textului. Ar putea fi însă acesta tradus şi jucat de un teatru, să zicem, spaniol? Mă îndoiesc. Spre a rămâne la Spania, mai exact la Catalonia, aceeaşi mi s-a părut a fi situaţia piesei **Teatrul Naţional**, scrisă de Albert Boadella, care o şi pune în scenă cu trupa sa, Els Joglars din Barcelona. E o poveste frumoasă şi tristă despre artă şi artişti (teatru şi actori), o parabolă cu adâncime reflexivă, o comedie poetică şi sarcastică totodată; ar putea fi ea, însă, regizată şi de altcineva decât de creatorul ei? Greu de spus. De altfel, eflorescenţa spectacolelor de acest gen – să le numim, cu un termen împrumutat din cinema, spectacole de autor – se înfăţişează ca o tendinţă în ascensiune în teatrul european actual. A dovedit-o şi reprezentaţia adusă la Bonn de Toneelgroep din Amsterdam, **Numără-ţi rănile**, scrisă şi regizată de Gerardjan Rijnders, un straniu dar fascinant puzzle de „scene" compuse în gust existenţialist-absurd şi conturând nu atât o idee, cât un simţământ: simţământul spaimei faţă de o viaţă agresivă şi aleatorie. După cum am observat-o şi în spectacolul studenţilor finlandezi de la Ylioppilasteatteri din Helsinki cu **Povestea teroristului Machno** de Esa Kirkkopelto, care semnează şi regia unei montări alerte, cu muzică şi dans, dar şi cu substanţă dramatică. La fel – în reprezentaţia teatrului-gazdă cu **Whisky & Flags** de Jo Fabian (autor, evident, şi al regiei), interesantă ca premisă, dar insuficientă ca finalizare.

La Bienală au existat însă şi spectacole cu piese tradiţionale, ca să zic aşa. Exemplul cel mai bun – din toate punctele de vedere – este montarea lui Jerzy Jarocki, la Teatr Polski din Wroclaw, cu piesa lui Tadeusz Rózewicz **Capcana**; un text cutremurător şi tandru (o biografie sui-generis a lui Kafka), pus în valoare într-un spectacol tensionat, dens, impecabil jucat de o distribuţie avându-l în frunte pe Olgierd Lukaszewicz. În aceeaşi categorie se-a înscris, marcând o surpriză agreabilă în raport cu anonimatul mişcării teatrale din această ţară, reprezentaţia sosită din Luxemburg – **Mâncătorul de fier** de Guy Rewenig, în regia lui Frank Hoffmann (Théâtre d'Esch). Este vorba despre o piesă aproape agitatorică, istorisind viaţa cenuşie, luminată doar de obsesia banilor pe care i-ar aduce



Moment din Teatrul Național, **trupa Els Joglars din Barcelona (text și regie: Albert Boadella)**

doborîrea unui record stupid, a unui muncitor metalurgist; montarea e solid construită și foarte „teatrală". Aș mai exemplifica direcția amintită prin spectacolul franțuzesc cu **Povestea pe care nu o vom afla niciodată** de Hélène Cixous, coproducție Théâtre de la Ville din Paris/La Métaphore din Lille, în regia lui Daniel Mesguich. Piesa glosează copios pe marginea legendei Nibelungilor, actualizând-o cu grație, fără a se putea feri însă de o – finalmente obositoare – alunecare în retorică goală; această carență a planat și asupra montării, intens expresivă, de o elegantă plasticitate, dar aproape insuportabil de lungă.

Au mai figurat, în ambele categorii pe care am încercat să le deliniez aici, și alte spectacole, unele mai bune, altele mai rele. Acestea au fost însă cele mai interesante.

Desigur, ar fi pripit să trag concluzii ritoase despre fizionomia globală și perspectivele noii dramaturgii europene doar în urma eșantionului pe care l-a oferit Bienala de la Bonn. Întrebarea formulată în titlul articolului își așteaptă încă răspunsul sau – e o speranță personală – răspunsurile. Viitoarea ediție a festivalului va aduce, fără îndoială, câteva. Ori va înmulți, poate, întrebările.

ALICE GEORGESCU

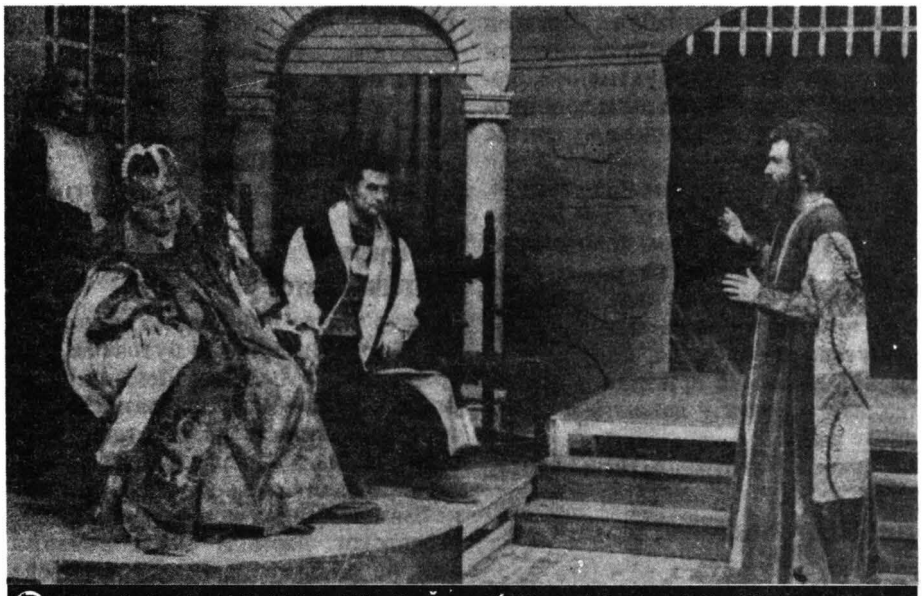
Scenă din Capcana **de Tadeusz R[illegible]zewicz, Teatr Polski din Wroclaw (regia: Jerzy Jarocki); în prim-plan, Olgierd Lukaszewicz**

foto: Ștefan Okołowicz

Novi Sad

TEATRUL ÎN VREME DE RĂZBOI

Dintru început, o observaţie înfiorajătoare şi tristă în acelaşi timp: toată lumea, de la Extremul Orient până la Extremul Occident, se străduieşte să-şi arate valorile (sau, mă rog, să-şi valorifice arătările), aşa făcându-se că fiecare ţară, dacă nu chiar fiecare provincie, are festivalul ei. Al ei, adică al valorilor ei. Dar, în timp ce unii caută să-şi prezinte mai ales câştigurile dobândite după secole de civilizaţie, după mari eforturi de cultură, alţii mizează aproape totul pe tradiţie, pe specificul primordial, elementar, pe mereu aceleaşi creaţii liminare. Dilema tradiţie-modernitate a fost de mult soluţionată în favoarea sintezei, a topirii sau con-topirii. În ce constă tristeţea observaţiei mele? În aceea că, deşi mai toată lumea a înţeles necesitatea sintezei, la noi mulţi n-au înţeles-o încă şi continuă să acorde un interes aproape exclusiv formelor vechi, tradiţionale, de parcă civilizaţia românească n-ar fi reuşit să treacă mai departe de căluşari şi de sârbă. Nu avem în suficientă măsură orgoliul modernităţii şi simţul sincronismului european pe care-l invoca Eugen Lovinescu.



Scenă din Zmeul Serbiei de Miladin Ševarlić, Teatrul Naţional din Niš

Aceeaşi reticenţă (ca să nu spun neglijenţă) în ceea ce priveşte valorile naţionale moderne ţine în mod aproape constant dramaturgia contemporană românească în spaţii de rezervă şi izolare, în timp ce răspunzătorii de teatru din întreaga lume sunt preocupaţi în primul rând de promovarea dramaturgiilor naţionale. A fost, la noi, un paradox al primilor ani ai tranziţiei. Cu timpul, însă, problema capătă aerul handicapului, al infirmităţii. De patru ani nu reuşim să dăm, cu prilejul Festivalului Naţional, premiu unui spectacol cu o piesă românească, la selecţia pentru Bienala de la Bonn din acest an, care are ca obiect dramaturgia naţională a ţărilor europene, n-am fost în stare să oferim o propunere viabilă, la festivalurile noastre locale, naţionale şi internaţionale piesele româneşti nu-şi prea găsesc loc, fiindcă, probabil, e mai uşor să intri în Europa cu Shakespeare decât cu Popescu (fie că se numeşte Dumitru Radu, Tudor, Alexandru sau... William). Mai uşor şi mai neutru.

Prin urmare, între 26 mai şi 2 iunie a.c., împreună cu domnul Valentin Silvestru, am văzut, la Novi Sad, în Iugoslavia, al 39-lea festival naţional de teatru, Sterijino pozorje, alcătuit numai din piese naţionale. Nu are rost să povestesc piesele văzute. Ele au fost şi bune, şi proaste. Mai important mi se pare că dacă un singur spectacol a fost prezentat de o trupă rusească, toate piesele, dar absolut toate, au fost iugoslave. Asta nu înseamnă, desigur, nici naţionalism, nici xenofobie, ci atenţie, grijă, interes faţă de creaţia dramatică naţională. (Pentru celelalte există un alt mare festival – BITEF.) Nu e cazul să insist. Faptul mi se pare banal şi comun mai tuturor festivalurilor naţionale. Nu numai de teatru. Festivalul de muzică uşoară de la Mamaia e de muzică uşoară românească. La „Cerbul de aur" chiar şi cântăreţilor străini li se condiţionează participarea de introducerea în repertoriu a unei melodii româneşti. Premiile Oscar se dau filmelor americane şi unui singur film străin. La urma urmei, dacă nu ai dramaturgie naţională nu faci festival de teatru naţional.

Ce am constatat la Novi Sad? Majoritatea pieselor din festival erau mai mult sau mai puţin istorice şi o singură piesă era de actualitate. Aşadar, nici în teatrul iugoslav nu zburdă piesele de azi despre azi, ceea ce înseamnă că e destul de greu să le scrii şi, uneori, şi mai greu să le joci. Nu mă refer doar la cenzură şi autocenzură (care **există**!), dar şi la aprehensiunea teatrelor faţă de ceea ce e nou, proaspăt şi seamănă. Ne este frică, în general, să comparăm, să identificăm, să descoperim. Întotdeauna e mai bun un Eschil.

Am mai constatat că, pentru a selecţiona spectacolele ce urmează să participe la festival, nu e nevoie de un detaşament. Nici de bărbaţi, nici de femei, nici de „alţi intelectuali". E de ajuns un singur selecţioner. În cazul dat, regizorul Dejan Mijać, la selecţia căruia consiliul artistic al lui Sterijino pozorje a adăugat încă două spectacole, dintre care **Falsul împărat Ştefan cel Mic**, în chiar regia lui Mijać, trebuia să participe, fiind unul din cele mai interesante.

În sfârşit, am constatat că, în ciuda embargoului impus de teribilul război bosniac, teatrul iugoslav îşi continuă viaţa autonomă (?), reuşind să condamne războiul (**Noaptea e întunecoasă** de Alexandar Popović), iar publicul vine la teatru „ca în timpurile normale" (sintagmă pe care mi-o amintesc din copilărie), fiindcă, iată, încă o dată, arta se dovedeşte mai puternică decât realitatea.

DUMITRU SOLOMON

MEREU GOLDONI

„Goldoni astăzi în Europa – dar mâine?" s-a întrebat şi a întrebat, deloc retoric, dimpotrivă, cu serioase intenţii prospective, Asociaţia „Goldoni Européen", organizând la Strasbourg, între 9 şi 12 iunie, Întâlnirile internaţionale cu acest titlu. De ce la Strasbourg? se vor întreba, la rândul lor, unii. Celebrul dramaturg italian s-a autoexilat, e drept, în Franţa, unde şi-a petrecut ultimii 30 de ani din lunga-i viaţă, dar n-a ajuns niciodată pe meleagurile alsaciene. Ce legătură are, aşadar, Goldoni cu actuala gazdă a Parlamentului european? Una singură: aici locuieşte Ginette Herry, directoarea Asociaţiei, traducătoare a lui Goldoni în franceză şi devotată ilustrului autor şi operei sale până la fanatism; un fanatism foarte cartezian, altminteri, sistematic şi productiv, căruia i se datorează nu doar majoritatea manifestărilor ce au marcat, în 1993, bicentenarul comediografului, ci şi un număr de colocvii şi reuniuni desfăşurate în 1994, în Italia şi Franţa. Toate – urmărind să lumineze viaţa şi creaţia patronului asociaţiei din unghiurile cele mai diverse. Şi, astfel, la Strasbourg s-au adunat aproape 50 de persoane (majoritatea, desigur, italieni şi francezi, dar şi portughezi, germani, un austriac, o rusoaică, un ungur, o poloneză, un suedez, un danez, un spaniol, un anglo-american şi o româncă), traducători, cercetători, regizori, actori, cântăreţi, ba chiar şi un critic, spre a discuta, vreme de patru zile, tot atâtea teme: textele goldoniene, Goldoni şi cercetarea ştiinţifică (sub-temă: receptarea lui Goldoni), Goldoni pe scenă şi, în fine, scrierile derivate, capitol rezervat lucrărilor dramatice şi muzicale având-l ca personaj pe uimitorul veneţian sau preluând teme şi motive din piesele sale. Interminabila frază de mai înainte vrea să sugereze, cât de cât, densitatea programului, a cărui parte teoretică a fost, de altfel, completată prin ateliere practice şi prin filme şi spectacole – evident, goldoniene. Aşa că, dacă n-aş fi tras, pur şi simplu, chiulul într-o după-amiază ce se anunţa mai puţin interesantă, din amintirea Strasbourg-ului mi-ar fi lipsit şi incredibila gresie crandafirie a uriaşei catedrale, şi podul acoperit de peste Ill, un fel de lungă catacombă, flancată de nişe zăbrelite în care zac fragmente de statui gotice, îngeri cu câte-o aripă frântă şi demoni cu coarnele ciuntite, şi ameţitoarea împletitură de străduţe şi canale (Strasbourg-ul e a n-a „Veneţie a Nordului") din cartierul patetic numit La Petite France... (În treacăt fie zis, mai târziu am descoperit că, în aceeaşi zi, peste o treime din participanţi, inclusiv francezii, îşi petrecuseră vremea în acelaşi fel ca şi mine.) Aş fi rămas doar cu imaginea unui cartier muncitoresc de periferie deloc romantică, locuită mai ales de arabi, în care se înalţă edificiul pe jumătate în ruine, pe jumătate în reconstrucţie a ceea ce se cheamă La Laiterie, unde va fiinţa viitorul

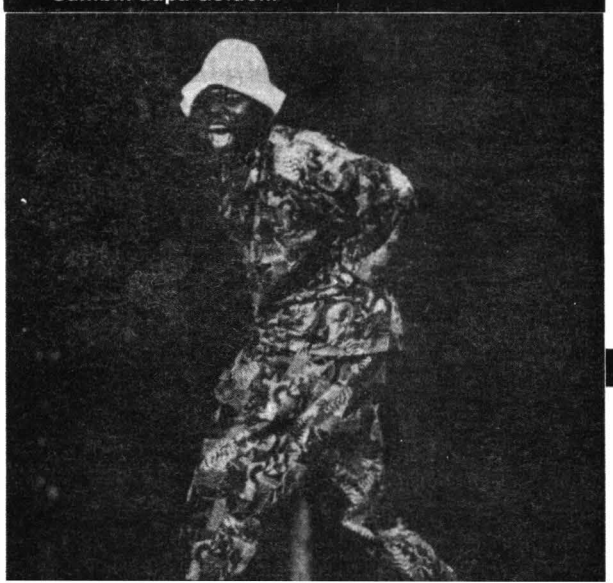
Centru de cultură pentru tineret. Aici, într-o sală impecabil dotată tehnic, inclusiv cu scenă şi cu toate degajamentele necesare – contrastul cu restul părăginit al clădirii nu era, în mod straniu, prea şocant –, am asistat şi am participat la discuţiile obişnuite oricărui colocviu cu vorbitori atât de diverşi: când foarte savante, când mai „impresioniste", când foarte la obiect, când mai „libere". La rândul lor, atelierele (dintre care a lipsit, din păcate, tocmai acela ce urma să fie condus de cunoscutul regizor Jacques Lassalle) au fost variabile ca interes, cel mai animat arătându-se a fi unul muzical, dirijat de compozitoarea italiancă Giovanna Marini.

În ce mă priveşte, cu adevărat la largul meu m-am simţit văzând spectacole. Primul dintre ele, oferit de o trupă semiprofesionistă, Les Acteurs de Bonne Foi, în coproducţie cu Centrul cultural Le Maillon, a prezentat în premieră franţuzească un text goldonian proaspăt tradus de neobosita Ginette Herry – **Adulatorul** (L'Adulatore/L'Adulateur). Piesa – necunoscută la noi, din câte ştiu – descoperă un Goldoni neaşteptat: hazul şi vioiciunea specifice sunt contrazise de izbucniri violent crude, amuzanta intrigă sfârşind brusc printr-un omor. Montarea i-a dezamăgit însă pe cei mai mulţi dintre spectatorii „avizaţi" (nu şi pe ceilalţi, care au aplaudat-o şi ovaţionat-o călduros), pentru că sublinia ostentativ tragismul ascuns al textului, recurgând, în plus, la o scenografie împănată de „semne" şi „simboluri", dar iremediabil urîtă. Nici actorii, conduşi cu vădită grijă pentru meşteşug de regizorii Michel Proc şi Josiane Fritz, nu erau prea entuziasmanţi; am observat totuşi un Arlechin, pe nume Philippe Dorin, cu o bună plastică a corpului.

Cel de-al doilea spectacol a fost tot o coproducţie, dar a două teatre italieneşti de oarecare renume – Ravenna Teatro şi Tam–Teatromusica din Parma – şi a constituit un exemplu convingător de „scriere derivată". **Cele douăzeci şi două de ghinioane ale lui Mor Arlechin** este un scenariu extras de Marco Martinelli şi Michele Sambin (care semnează şi regia) din „canavaua" goldoniană omonimă. În adaptarea şi modernizarea situaţiilor şi a dialogurilor, autorii au ţinut seama, declarat, de prezenţa în trupă a trei actori senegalezi, dintre care unul, Mor Awa Niang (după al cărui nume este rebotezat şi personajul–cheie Arlecchino), revelează un temperament scenic aproape supra-natural, jucând cu glasul, cu trupul, cu ochii, cu, parcă, însuşi aerul ce-l înconjoară. Ceilalţi actori, profesionişti impecabili, perfect antrenaţi corporal şi vocal, par totuşi palizi pe lângă el. Împreună, şi cu aportul expresiv important a doi excelenţi instrumentişti (regizorul în persoană şi un alt senegalez), ei au dat o reprezentaţie perfect goldoniană şi, în acelaşi timp, perfect modernă, găzduită de renumitul Théâtre National de Strasbourg – TNS. A fost, poate, răspunsul cel mai convingător pe care l-a primit întrebarea din titlul Întâlnirilor internaţionale.

■ **A.G.**

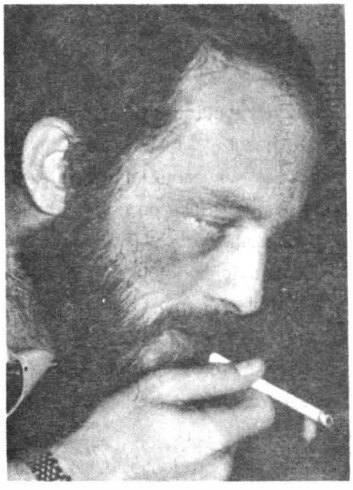
Actorul senegalez Mor Awa Niang în Cele douăzeci şi două de ghinioane... **de Marco Martinelli şi Michele Sambin după Goldoni**



PETRE BOKOR:
„Actorii – cea mai mare forță a teatrului românesc“

Mai puțin zgomotos decât mulți dintre confrații de breaslă și colegii de generație, Petre Bokor nu e mai puțin talentat și sârguincios decât ei. El „tace și face“. Nu neapărat în răspăr, dar cu temeinicie și vigoare, punându-se în slujba actorului, pe care vrea să-l redescopere și să-l impună în alte ipostaze scenice decât cele la care ne-am fi așteptat. E scriitor, profesor de teatru, film și televiziune. De la absolvirea I.A.T.C., în 1970, a pus în scenă peste o sută de spectacole, pe patru continente. Revenind temporar în țară, montează în 1992 Jacques și stăpânul său *de Milan Kundera după Diderot la Teatrul Mic, realizând astfel unul dintre cele mai izbutite spectacole din ultimii cinci ani ale acestui teatru. În 1994 semnează la Teatrul Odeon regia spectacolului* Cumetrele *(Les belles-soeurs) de Michel Tremblay, care promite a fi un succes la fel de durabil ca și cel de la Teatrul Mic. Interviul acordat revistei „Teatrul azi“ a avut loc la două zile după premieră.*

❑ Ca unul care te-ai vânturat atâta prin lume, din Canada până în Australia, cum apreciezi condițiile de lucru pe care le oferă, azi, teatrele din România?



■ Fără îndoială, lucrul cu actorii se află pe un plan privilegiat. Ca să răspund cu un exemplu, legat chiar de **Cumetrele**, în Canada mi-ar fi foarte greu să găsesc banii necesari pentru un spectacol cu cincisprezece actrițe de un asemenea calibru și cu o scenografie atât de elaborată. Pe urmă, chiar dacă aș avea banii și aș găsi – să zicem – și cincisprezece actrițe de o asemenea anvergură, n-aș putea în ruptul capului să am banii pentru locația unui teatru cum e Teatrul „Majestic“, unul dintre cele mai frumoase din Europa. Dacă aș găsi un producător atât de bogat și de nebun încât să-mi dea și banii de sală, niciodată nu mi-aș permite mai mult de 24 de reprezentații. Și cu asta ți-am răspuns, de fapt, și la întrebarea „ce mă atrage aici sau de ce vin să lucrez aici?“

Sigur că aici în România lucrurile nu merg ca pe roate, că sunt încă tot felul de piedici mărunte și sâcâitoare, cu atât mai sâcâitoare cu cât munca artistică propriu-zisă merge minunat.

❑ În mod concret, ce dificultăți ai întâmpinat și de ce înlesniri ai beneficiat la Teatrul Odeon?

■ Prima înlesnire a fost chiar invitația călduroasă făcută de Florin Zamfirescu și preluată apoi și de ceilalți membri ai direcțiunii. A contat foarte mult faptul că mi-au oferit posibilitatea să lucrez cu tot personalul feminin al teatrului, minus cele patru actrițe implicate în turneul din Anglia cu **Richard III**, și, firește, faptul că mi-au protejat perioada de lucru de șase săptămâni.

În privința dificultăților întâmpinate, probabil nu numai de mine, ele țin de ceea ce s-a petrecut în anii din urmă cu acest teatru. Teatrul Giulești era un teatru destul de mărginaș. Datorită unor șanse – între care colaborarea cu Vlad Mugur, cu Alexander Hausvater, cu Mihai Măniuțiu –, Teatrul Odeon a sărit în prima linie a teatrelor bucureștene; mă refer, evident, la calitatea spectacolelor. Celelalte compartimente ale producției unui spectacol – de la atelierele de tâmplărie la secretariatul literar – nu au urmat această dezvoltare și nu merg încă în pas cu actorii, regizorii și scenografii. Așa se face că actrițele aleargă să facă rost de bani de la sponsori, tot ele ajung și la tipografie, fac legăturile cu presa, ceea ce e cu totul neverosimil și inacceptabil, câtă vreme există oameni special plătiți pentru asta.

❑ Să înțeleg că ai reușit totuși să formezi un spirit de echipă al celor efectiv implicați în acest spectacol?

■ Cred că da. În mod deliberat am încercat să ajungem la o anumită înțelegere umană și la prietenie, care au dus la o atmosferă foarte plăcută. E drept că s-a format și o echipă redutabilă de actrițe. Câte teatre ar putea alinia o asemenea echipă de cincisprezece actrițe, incluzându-le și pe cele trei studente la A.T.F.? Pentru ele mai ales a fost o lecție de viață și de teatru extraordinară.

❑ Cum s-a „integrat“ în echipă Tamara Buciuceanu?

■ Tamara e o instituție. Și dă o lecție de probitate și de seriozitate profesională cum rar se mai poate vedea. Vine cu două ore înainte de spectacol, stă o oră și jumătate la machiaj și are o disciplină fabuloasă de a face un rol cu patru vorbe. Care altă actriță ar fi acceptat cu ușurință un rol de patru vorbe, stând într-un cărucior? Numai că ea nu „stă“, ci joacă tot timpul, fiind într-o permanentă și foarte bine diferențiată relație cu partenerele de joc.

❑ Montând piesa Cumetrele **de Michel Tremblay – făcând deci cunoscută cultura canadiană în lume –, ai beneficiat de o bursă din partea statului canadian. Nu crezi că astfel de burse ar trebui să fie oferite și de către statul român acelor regizori ai noștri care ar avea posibilitatea să pună în scenă piese românești în străinătate?**

■ Mi se pare obligatoriu. Cred că ar trebui încurajați, la toate nivelurile, scriitorii, regizorii, actorii, scenografii, toți cei care reprezintă cultura românească în străinătate. Mi se pare mai important decât să jucăm o piesă franțuzească aici, cu regizori francezi, pe cheltuiala statului român.

❑ Ce a determinat opțiunea ta pentru Cumetrele**?**

■ Nu numai dorința de a aduce o piesă canadiană pe care o iubesc foarte mult – și care îmi și motivează venirea –, ci și faptul că, prin cele două teme majore ale ei, această piesă e de mare actualitate aici. Prima temă se referă la condiția femeii – după cum se vede, identică, poate cu excepția faptului că aici, în România, servitutea față de biserică nu a fost atât de mare, existând în schimb alte servituți. „Cumetrele“ nu sunt în „câmpul muncii“, dar romîncele erau dependente de slujba lor mai rău decât de biserică. A doua temă este cea a mirajului prosperității materiale, a fascinației bunurilor de larg consum. Acum cinci ani piesa n-ar fi fost poate înțeleasă aici. În numai cinci ani am învățat însă „cultura Coca-Cola“, „cultura Bingo“, cea a concursurilor și tragerilor la sorți, „cultura “ kitsch-ului și a sfeșnicelor de plastic.

❑ Pe parcursul repetițiilor, ce te-a nemulțumit, totuși, cel mai mult?

■ Indirect, condiția actrițelor. Ele au făcut tot ce le-a stat în putință ca să treacă peste problemele lor curente, dar condiția financiară foarte dură în care trăiesc, multitudinea aspectelor mărunte, dar acaparante le scad potențialul de creație, le obosesc prea devreme. Asta m-a întristat cel mai mult.

Scenă din Cumetrele **de Michel Tremblay, în regia lui Petre Bokor, Teatrul Odeon**

❑ **La noi s-a discutat şi se va discuta încă foarte multă vreme despre Legea teatrelor. Ce crezi că ar trebui să încerce să păstreze teatrul românesc din actualul sistem de lucru şi la ce crezi că ar trebui să renunţe, în propriul lui beneficiu?**

■ Ar trebui să renunţe în primul rând la mamutul administraţiei şi personalului tehnic, care este enorm şi e grefat pe un corp artistic fragil. Un motor de motocicletă cară un camion. Soluţia dură, „capitalistă" ar fi să păstrezi numai personalul eficient, profitabil. Desigur, în cazul personalului artistic, n-aş îndrăzni s-o fac. Dar în privinţa întregii structuri administrative cu siguranţă ar trebui operate nişte schimbări, tocmai pentru ca banii existenţi să meargă la producţie.

❑ **Dacă teatrul românesc e cunoscut şi apreciat astăzi – deseori, la superlativ – nu numai în Europa, ci şi în Japonia şi în Statele Unite, în Australia şi în America de Sud, dramaturgia românească e cvasi-necunoscută. Care crezi că ar putea fi şansele ei reale de afirmare în viitorul apropiat?**

■ Cred că şansele sunt reale şi responsabilitatea revine teatrelor. Dacă directorii de teatre, de câte ori sunt poftiţi să joace în străinătate, ar propune şi includerea unei piese româneşti, ar face un lucru extraordinar. De pildă, dacă Teatrul Naţional din Craiova, venind cu **Titus Andronicus** la Montreal – unde, de altfel, a avut un foarte mare succes –, ar fi venit şi cu o piesă românească, chiar în afara concursului, cel puţin 10% din succesul primei montări s-ar fi răsfrânt şi asupra celeilalte, dându-i o şansă de afirmare.

Pe de altă parte, cred că ar trebui înfiinţată la Ministerul Culturii o bursă pentru traducători. Piesele româneşti, considerate de succes, trebuie traduse, altfel nu pot fi montate în alte ţări. În decursul anilor poate aş fi montat Caragiale sau **Jocul de-a vacanţa** ori **Steaua fără nume**, dar ele nu sunt traduse. Sau, dacă sunt traduse, nu există un for care să se ocupe de promovarea lor. Cineva ar trebui totuşi s-o facă. Poate UNITER sau Ministerul Culturii ori Uniunea Scriitorilor. Sigur că e o „marfă" de export, dar nimeni nu e preocupat s-o „vândă".

❑ **În scurtul răgaz pe care l-ai avut, ai putut constata anumite tendinţe în evoluţia teatrului românesc, poate mai uşor sesizabile de către un ochi, să-i zicem, din afară?**

■ Mi-ar fi greu să mă pronunţ. Am văzut spectacole solide, minunate, de o mare varietate. Ceea ce mi se pare fascinant e tocmai gama asta variată de produs teatral. Mie, de pildă, îmi pare foarte bine când se pune în scenă un spectacol controversat, de o factură mai puţin obişnuită. Să zicem **Livada...** sau **Cătuşele...** ori **La ţigănci**, oferindu-se astfel spectatorului posibilitatea să decidă între mai multe stiluri, pe care să le considere valabile sau nu. Teatrul românesc rămâne însă un teatru foarte solid la capitolul actori – de mare clasă şi care răspund cu promptitudine regizorilor, fie ei mai mult sau mai puţin „obişnuiţi". Actorii sunt cea mai mare forţă a teatrului românesc. Sunt şi scenografi minunaţi. Şi, nu ca să te flatez, există şi o critică teatrală foarte serioasă, a cărei competenţă şi dragoste – da, chiar aşa, o dragoste de teatru care se simte – sunt de un mare ajutor oamenilor de teatru.

❑ **Când vei reveni în România şi cu ce proiect?**

■ Un proiect-vis, dacă vrei, este de a monta **Omul din La Mancha** – libretul de Dale Wassermann –, cu Virgil Ogăşanu în rolul titular. Când şi cum se va realiza asta, Dumnezeu ştie. De notat că mi-am făcut debutul la T.V. cu **Cavalerul tristei figuri** după Cervantes, în propria-mi adaptare, tot cu Virgil Ogăşanu în rolul lui Don Quijote, având-l pe Constantin Rauţchi în Sancho Panza şi pe Gina Patrichi în Dulcineea.

3 iulie 1994

VICTOR PARHON

MARIAN RÂLEA:
„Dăm mult și ne mulțumim cu puțin“

Marian Râlea nu e un om volubil, dar e, în schimb, activ. Descrierea traiectoriei sale actoricești ar semăna cu un fel de Lista lui... Râlea! Pe scena Studioului Casandra a jucat în **Troilus și Cresida** *(spectacol de absolvire, 1982),* **Deșteptarea primăverii, Iona, Matca, Victor sau copiii la putere, D-ale carnavalului.** *Încă din timpul studenției a jucat la Teatrul Mic, în* **Niște țărani,** *și la Teatrul Foarte Mic, în* **Mârâiala.** *În 1983, repartizat la Teatrul „V. I. Popa“ din Bârlad, a fost distribuit în* **Nota zero la purtare.** *In paralel, joacă și la Teatrul Mic, în* **Ivona,** principesa Burgundiei.

La teatrul din Ploiești pregnanța talentului său s-a manifestat până în 1987. Din 1985 joacă și la Teatrul de Comedie. Din repertoriul său ploieștean: **D'ale carnavalului, Jocul dragostei și al întâmplării, Domnișoara Iulia, Conu' Leonida față cu reacțiunea, Mult zgomot pentru nimic.** *La Teatrul de Comedie a jucat în spectacolele* **Acești nebuni fățarnici, Slugă la doi stăpâni, Regele Ioan, Cărțile, Visul unei nopți de vară, Arma secretă a lui Arhimede, Papagalul verde.** *În 1987 a obținut Premiul criticii pentru cel mai bun actor.*

De aceea, a scrie despre Marian Râlea implică o anume reținere, căci e greu a fixa în cuvinte ceea ce ține atât de puțin de cuvinte: personalitatea, afectul transpus în mulțimea de personaje... Privindu-l pe Marian Râlea, constați că lumea unui actor este mai adevărată decât lumea pusă în cuvinte. În inima sa scrie TEATRU. Și, uneori, te-ntrebi dacă în viață mai poate râde sau plânge.

❑ **Marian Râlea, este o surpriză să te întâlnesc pe litoral, evoluând într-un spectacol obișnuit pentru sezonul estival, dar al cărui gen se află adesea la cheremul speculațiilor și interpretărilor „binevoitoare“...**

■ Cândva am crezut și eu că în asemenea spectacole nu se întâmplă nimic. Cert este că orice actor poate face acest gen. În afară de asta, am avut șansa ca, de la începutul acestei veri, să lucrez cu marii aleși ai genului; după cum vezi, în spectacol sunt numai capete de afiș. Interpretez personajul Magicianul într-un număr de improvizație, cu mulți copii alături. **(Într-adevăr, în fiecare seară, pe altă scenă, valuri de copii, alături de Magician, se avântă în mereu alte lumi.)**

❑ **Consideri că acest gen de spectacol se adresează unei anumite categorii de public?**

■ Este același public. Oamenii care vin aici mă cunosc din teatru, de la TV... Fapt este că publicul are nevoie de starea de spirit pe care o oferă aceste spectacole.

❑ **Cum s-a întrupat atât de popularul Magician?**

■ Ideea a fost propusă de realizatoarea emisiunii TV, în 1991. A fost o încercare de joc cu cei mici, în intenția scoaterii lor din inhibiția impusă de dictatură, a redării dreptului la visare... Personajul, dacă nu pui în el multă dragoste, nu poate avea credibilitate.

(Marian Râlea vede câțiva copii trecând. Își îndreptă zâmbetul spre ei, întrebându-i: „Ce faceți voi?“. **Reținem din dialog:** „Cum te cheamă?“ „... ...!“ „Eram sigur!“ **și-mi amintesc ce spunea Nichita: „Nu, nu se poate să vezi zâne, dacă nu ești zânatic...“)**

❑ **Ce s-a întâmplat după ce ți-ai dat demisia de la Teatrul de Comedie?**

■ Un an, nu am lucrat nicăieri. Doar câteva încercări, la Teatrul Foarte Mic, un spectacol numit **Bântuind prin Caragiale.** De la 1 ianuarie '94 sunt actor la Teatrul Bulandra, unde joc în **Poveste de iarnă,** în regia lui Ducu Darie. Am făcut în colaborare cu Teatrul Odeon spectacolul **Sganarelle,** iar la Theatrum Mundi, **Călătorie spre Ierusalim,** ambele în regia lui Dragoș Galgoțiu. Am lucrat deci cu Alexandru Darie și Dragoș Galgoțiu, doi regizori tineri pe care îi stimez foarte mult pentru ceea ce fac și pentru cât de bine înțeleg actorul.

❑ **Ești unul dintre actorii tineri care se bucură de un palmares important de roluri și de o binemeritată apreciere din partea publicului. Te consideri norocos?**

■ Am muncit foarte mult, am avut și șansă.

❑ **Există actori tineri care nu joacă, nu sunt distribuiți...**

■ Nu cred că s-a pus problema că tinerii nu joacă din cauză de Râlea, Bănică junior, Oana Pellea, Mihai Constantin... Vor munci, dacă nu au muncit suficient. Există o generație foarte bine pregătită, cu o mare capacitate de percepție.

❑ **Ai avut prilejul să joci pe cele mai mari scene ale lumii, la multe festivaluri internaționale, în turnee.**

■ Da, și pot să spun că avem una dintre cele mai importante școli de teatru din lume; de altfel, foarte apreciată. Acolo, după fiecare spectacol (deși uneori a existat scepticism din partea publicului), s-a întâmplat ca oamenii să ne aștepte la ieșire, să ne mulțumească... Și cronicile spun asta.

❑ **Te-ai gândit vreodată să-ți faci meseria în altă țară?**

■ Nu mă tentează altă țară. E frumos și e bine, desigur, să o iei mereu de la început, dar sunt tot felul de handicapuri.

❑ **De ce natură?**

■ De viață, de limbă...

❑ **Cum consideri că este, din punct de vedere material, condiția actorului în România?**

■ Se știe că actorii sunt prost plătiți. Salariul meu e de 150 000 impozabili. Fiecare se descurcă cum poate. Dacă faci reclame, lumea te crede milionar. Nu există așa ceva în țară – vorbesc de actori. Iar cine spune că este milionar, a muncit 30 de ore din 24. Paradoxul este că actorul aplaudat pe scenă, care are bucuria reală a muncii lui, este mai puțin interesat pecuniar. Dăm mult și ne mulțumim cu puțin...

❑ **În ce măsură s-a identificat destinul tău artistic cu cinematografia?**

■ Experiențe sporadice. Filmul e o altă meserie. Poate nu știi că la început am fost actor de probe de film. Apoi, roluri secundare în „Buletin de București“, „Mult mai de preț e iubirea“... După care am fost distribuit în „Sanda“ și „Pasaj“, unde am făcut roluri principale.

❑ **Care sunt perspectivele apropiate?**

■ Repet la Teatrul de Comedie în **Troilus și Cresida,** regizat de Dragoș Galgoțiu. La Comedie s-a refăcut trupa de colaboratori, datorită marii deschideri a direcției. E un proiect important, de aceea ne-am și dus.

❑ **Actorul este prin excelență un om de cultură?**

(Tace câteva secunde, având pe chip un fel de „rictus sardonicus“.)

■ **...**Așa am învățat noi la facultate, că trebuie să mai și citim...

❑ **Ce crezi despre prietenie?**

■ Nu se poate trăi fără prietenie. Am mulți prieteni. Și mulți dușmani, probabil, dar nu îi cunosc. Prietenia implică îndeosebi reciprocitate, siguranță și dragoste. Iubirea, uneori, trece.

Cu joben și mantie fermecate, Magicianul intră în scenă. Prin sală, printre rânduri, de unde copiii îl urmează, radiind... Aplauze.

CLARA MĂRGINEANU

DIALOG

CRONICA • CRONICA • CRONICA •

Iar dramatizările!

Platonov. În spectacolul său, eroul titular moare în final împuşcat aproape din greşeală de o iubită, moare banal şi stupid, aşa cum şi trăise, căci acest Casanova de provincie nu este decât un biet ratat – ratat ca intelectual, ca soţ, ca amant – incapabil (şi, la urma urmei, deloc dornic) să joace rolul strălucitor în care se vede distribuit de prostia, amorţeala sau bovarismul de ocazie al celor din jur, bărbaţi şi femei deopotrivă. E o soluţie ce egalează în sarcasm ratata – şi ea – sinucidere a lui Platonov din finalul „Pianinei...", o soluţie urmând foarte firesc tonul de ansamblu al montării: lucid, rece, sec, fără înfloriturişi intervenţii regizorale spectaculoase. Într-o vreme când, la noi, entuziasmul critic (şi ne-critic) pare îndeobşte rezervat exclusiv sofisticăriilor şi exerciţiilor de autoadmiraţie scenică, Helmer are curajul de a rămâne, consecvent, adeptul teatrului în care ceea ce contează în primul rând sunt piesa şi actorii. Piesei, indiscutabil, tratamentul îi priieşte: în spectacolul Naţionalului vedem o **comedie** cehoviană autentică, de o ferocitate a vivisecţiei psihologice pe care numai impenitenta noastră căutare de „lirism slav" ne împiedică, în genere, s-o recunoaştem în operele medicului de la Ialta. Mai puţin în voie au aerul că se simt, paradoxal, actorii, cărora – de la o vreme şi cu rare excepţii – regimul de mână forte le e mai convenabil, s-ar zice, decât spaţiul liber de mişcare. Excepţii există, din fericire, şi aici; astfel, Ovidiu Iuliu Moldovan, în rolul titular, îşi dovedeşte, o dată cu talentul (pe care i-l cunoşteam), şi disponibilitatea (aici, aveam unele temeri) de a ieşi din tiparul eroilor monumentali, fie ei angelici ori demonici, şi de a juca o gamă completă de stări „normale", adică omeneşti, între patetic şi grotesc. Portrete mai pregnante desenează, apoi, Eugenia Maci şi Tamara Creţulescu, Constantin Dinulescu, Armand Calotă şi Mihai Niculescu. Spectacolul se prezintă însă în apăsată suferinţă sub aspectul elaborării vizuale; scenografia, mai ales la capitolul decorurilor, mi s-a părut de-a dreptul urîtă. Nici ideea de a monta spectacolul la Sala Mare a TNB nu s-a arătat tocmai productivă, din cauza dimensiunilor uriaşe ale scenei, deloc nimerită pentru găzduirea unui studiu psihologic nuanţat. ■

DEMONUL MESCHIN, dramatizare de Adrian Giurgea după romanul lui Feodor Sologub • TEATRUL ODEON • Data reprezentaţiei: 3 mai 1994 • Regia: Adrian Giurgea • Scenografia: Constantin Ciubotariu • Costumele: Anca Pâslaru • Muzica: Mircea Octavian • Distribuţia: Şerban Ionescu (Peredonov), Niculae Urs (Minciukov, Vardistul), Laurenţiu Lazăr (Skuceaev), Marius Stănescu (Tişkov, Frizerul), Gelu Niţu (Avinoviţki), Mircea Constantinescu (Veriga), Camelia Maxim (Varvara), Virginia Rogin (Grušina), Adriana Trandafir (Verşina), Iuliana Ciugulea (Marta), Constantin Cojocaru (Gudaevski), Oana Ştefănescu (Gudaevskaia), Ionel Mihăilescu (Rutilov), Jeanine Stavarache, Carmen Tănase (Daria, Prepolovenskaia), Diana Gheorghian (Valeria), Ioana Abur (Liudmila), Simona Gălbenuşă (Saşa), Radu Amzulescu (Volodin), Mirela Dumitru (Antoşa), Marian Ghenea (Nataşa, Locotenentul), Mugur Arvunescu (Prepolovenki, Doctorul), Dan Bădărău (Dublul lui Peredonov), Robert Schilling (Vladimir).

Despre Adrian Giurgea nu mai auzisem nimic de mai bine de 10 ani; ştiam că, la scurtă vreme după ce absolvise (strălucit) Teatrologia la Bucureşti, în 1979, plecase în străinătate. De aceea, am fost întrucâtva mirată să-l regăsesc în chip de regizor pe afişul Teatrului Odeon, în această primăvară; între timp, şi-a adăugat pe fişa personală un număr impresionant de titluri – lector sau profesor la câteva universităţi americane şi la una europeană, doctor în Arte teatrale, regizor cu activitate la mai multe teatre universitare americane, după asistenţe pe lângă Robert Wilson şi Maurizio Scaparro... Toate acestea dovedesc susţinutele sale preocupări teoretice (atestate şi de studiile şi articolele incluse în foaia „Canava" a Odeonului), dar şi o considerabilă practică teatrală, alcătuind tot atâtea motive pentru ca rezultatele muncii lui, acum, în România, să făgăduiască a fi interesante – mi-am zis. Până la un punct, aşa a şi fost.

Pornind la dramatizarea unui roman puţin cunoscut (nu numai la noi, unde a fost, totuşi, tradus mai de mult) şi foarte dificil, căci e inegal şi arborescent, Adrian Giurgea s-a angajat la o întreprindere complicată; şi, trebuie s-o spun de la început, nu tocmai încununată de succes. Performanţa supremă a fost aceea că a obţinut o poveste scenică destul de coerentă stilistic şi, până spre final, relativ logică. Nu e puţin lucru, dat fiind că romanul scriitorului rus (1863–1927), în care se aud, amalgamate, ecouri din Dostoievski, Gogol şi Leonid Andreev, este de fapt un studiu de caz, narând demenţa asasină ce se instalează treptat în creierul profesorului Peredonov, odios exemplar de „om în carapace", obsedat de spioni şi delatori imaginari, în timp ce practică el însuşi pâra şi denunţul. Numeroasele personaje ce se mişcă în roman, deşi plastic caracterizate, nu există decât în funcţie de protagonist, cu excepţia câtorva, angrenate, de altfel, în acţiuni paralele, complet independente de fabula centrală. Pe scenă, relaţiile dintre personaje apar limpezi; mai puţin limpede apare însă tocmai procesul patologic, morbid pe care-l suferă protagonistul. În afară de asta, tensiunea dramatică e aproape inexistentă, feluritele episoade fiind doar juxtapuse, iar nu structurate într-o construcţie omogenă. Cum se întâmplă de obicei în asemenea situaţii, fragilitatea suportului dramaturgic ameninţă şi echilibrul mizanscenei înseşi, deşi, din punct de vedere strict regizoral, lui Adrian Giurgea nu i se pot aduce reproşuri esenţiale. Cultura sa temeinică e vizibilă în compunerea plastică a montării, în desenul tipologic (nu şi psihologic, din păcate) al eroilor, în folosirea inspirată a muzicii, dar mai ales în concretizarea acelei percepţii difuze şi totuşi atât de precise pe care o numim îndeobşte „atmosferă"; aici – atmosfera unei lumi vicioase şi groteşti. La fel, n-am găsit neajunsuri în colaborarea regizorului cu distribuţia, îndrumată – dacă judecăm după evoluţia actorilor – judicios şi inteligent. Fie că au de jucat roluri de întindere, precum Şerban Ionescu, Camelia Maxim şi Radu Amzulescu, fie că marchează doar apariţii episodice, precum Gelu Niţu, Oana Ştefănescu, Adriana Trandafir sau Iuliana Ciugulea, fie, în sfârşit, că au de rezolvat duble compoziţii (de vârstă şi de... sex), precum Simona Gălbenuşă ori Mirela Dumitru, interpreţii sunt, aproape toţi, de amintit; de aceea am şi făcut-o. În ciuda realelor sale calităţi, **Demonul meschin** nu se impune însă ca un spectacol important. Cauza stă, după părerea mea, în slăbiciunile dramatizării. Ca de nenumărate alte ori... ■

Radu Amzulescu în Demonul meschin **după Feodor Sologub, Teatrul Odeon (regia: Adrian Giurgea)**

Recorduri... feminine

CUMETRELE de Michel Tremblay. Traducere şi adaptare de Petre Bokor • TEATRUL ODEON • Data reprezentaţiei: 30 iunie 1994 • Regia: Petre Bokor • Scenografia: Irina Solomon şi Dragoş Buhagiar • Mişcarea scenică: Raluca Ianegic • Distribuţia: Dorina Lazăr (Germaine Lauzon), Tamara Buciuceanu (Olivine Dubuc), Brînduşa Casandra Mircea (Linda Lauzon), Adriana Trandafir (Rose Ouimet), Valeria Sitaru (Gabrielle Jodoin), Iuliana Ciugulea (Lisette de Courval), Simona Gălbenuşă (Marie-Ange Brouillette), Angela Ioan (Yvette Longpré), Diana Gheorghian (Des-Neiges Verrette), Jeanine Stavarache (Thérèse Dubuc), Anca Neculce (Angéline Sauvé), Liana Mărgineanu (Rhéauna Bibeau), Dana Măgdici, Luminiţa Erga (Lise Paquette), Mirela Dumitru (Ginette Ménard), Carmen Tănase (Pierrette Guérin).

Petre Bokor a plecat din România acum vreo 20 de ani, când era deja un regizor de teatru şi de film afirmat; a revenit în 1992, pentru a monta la Teatrul Mic **Jacques şi stăpânul său** de Milan Kundera, spectacol care s-a bucurat de o „presă" foarte bună. Şi s-a întors în 1994, pentru a lansa, la Teatrul Odeon, o piesă din ţara sa de adopţiune, Canada. E o piesă care, dacă dăm crezare extraselor critice din programul de sală, a revoluţionat teatrul canadian de limbă franceză, aducându-i autorului – alături, presupun, de alte scrieri – renumele de „montréalezul cel mai remarcabil al ultimelor două decenii, pentru excepţionala sa contribuţie la dramaturgia naţională şi internaţională"(citat preluat din aceeaşi sursă). Dincolo de faptul că lectura unor asemenea calificative şi contactul cu piesa (prin fluenta traducere a lui Bokor, în spectacol) m-a făcut să mă întreb cam ce ar trebui să spunem noi despre, de pildă, Teodor Mazilu şi alţi vreo doi-trei dramaturgi români, sunt de observat buna ţinută literară a textului, solid construit în manieră realist-critică, şi mai ales diversitatea caracterelor, modelate totodată puternic şi nuanţat. Această din urmă calitate mi s-a părut remarcabilă, pentru că personajele lui Tremblay nu numai că sunt, toate, femei (şi cincisprezece la număr – record, cred, în dramaturgie!), dar şi provin din acelaşi mediu – mica-burghezie de la periferia marelui oraş –, ceea ce îngreunează substanţial sarcina autorului de a le diferenţia. Lucrul i-a reuşit, însă, dramaturgului canadian, şi încă pe un subiect destul de liniar, de „static": câştigarea de către una dintre „cumetre" (în original, piesa se cheamă **Les Belles-Soeurs**) a unui concurs iniţiat de un supermagazin, fapt ce dezlănţuie invidia celorlalte. Monotonia acţiunii produce, de altfel, unele momente de lungime şi, implicit, de plictiseală, pe care nici regia nu a izbutit să le anuleze. Altminteri, însă, Petre Bokor şi-a folosit în mod fericit experienţa cinematografică, recurgând la un montaj alert al secvenţelor, alternând monologurile şi dialogurile pe care le decupează, cu ajutorul luminii, în prim-planuri şi, respectiv, planuri generale, şi dând astfel relief ambelor teme existente în text: condiţia femeii (la fel de precară, socialmente, în Canada ca şi oriunde în lume) şi obsesia maniacală a „loviturii" financiare (care bântuie, mai de curând, şi pe la noi). Spectacolul are, în general, ritm şi tensiune, are şi haz, are şi tristeţe; nu are, din păcate, o formulă vizuală prea agreabilă, căci scenografia, concepută exclusiv în alb şi negru (aluzie, probabil la neorealismul italian, evocat şi de rufele ce spânzură pe frânghii), pare impersonală şi indiferentă la întâmplările de pe scenă. Ca şi în cazul dramaturgului, principala realizare a regizorului constă în individualizarea expresivă a personajelor, obţinută printr-o atentă muncă la roluri împreună cu interpretele. Acestea au, fiecare, spaţiul său de manifestare, aşa încât actriţe pe care nu le-am văzut de mult – Anca Neculce, Liana Mărgineanu, Valeria Sitaru –, sau pe care le-am văzut mai rar în ultima vreme – Dorina Lazăr, Jeanine Stavarache, Iuliana Ciugulea – se pot desfăşura din plin: în funcţie, desigur, de talent şi de partituri. Iar dacă în cazul unor temperamente actoriceşti puternice, precum Adriana Trandafir sau Carmen Tănase, contribuţia regizorului nu e foarte evidentă, ea se lasă mai clar citită în jocul tinerelor Brînduşa Casandra Mircea, Mirela Dumitru şi Luminiţa Erga, perfect integrate ansamblului, pe care îl completează, discret, Simona Gălbenuşă, Diana Gheorghian şi Angela Ioan. Surpriza de proporţii a spectacolului o furnizează însă Tamara Buciuceanu care, într-un rol ce o condamnă la muţenie şi imobilitate aproape totale, izbuteşte adesea să concentreze asupră-şi interesul întregii săli. O vreme, nici n-am recunoscut-o; cred că e cel mai frumos compliment pe care ţi-l poate inspira un „monstru sacru".

O formidabilă „cumătră" – Tamara Buciuceanu

ALICE GEORGESCU

PREMIERĂ PE ŢARĂ

GLORIE ŞI CENUŞĂ

SFÂRŞITUL TROIEI de Walter Jens, după TROIENELE de Euripide. Traducerea: Victor Scoradeţ • TEATRUL MIC • Data reprezentaţiei: 15 iunie 1994• Regia: Vlad Mugur • Decoruri: Helmuth Stürmer • Costume: Lia Manţoc • Muzica: Mathias Thorow • Distribuţia: Dinu Manolache (Poseidon), Leopoldina Bălănuţă (Hecuba), Gheorghe Visu (Thaltybios), Liliana Pană, Maria Ploae (Casandra), Dana Dogaru (Andromaca), Alexandru Repan (Menelaos), Irina Movilă (Elena), Coca Bloos (Macaria), Adriana Şchiopu (Myrrine), Irina Ionescu (Melinoe), Irina Rădulescu, Viorela Farcaş (Astianax).

Mi-am pus cândva întrebarea de ce sunt atât de numeroase – şi se înmulţesc mereu – parafrazele tragediilor antice eline în toate epocile literare şi la toate popoarele culte. Îi pasionează pe dramaturgi – de la Seneca la Sartre – actualitatea lor fremătătoare şi perenă? Substanţa politică? Mitopoeza generativă? Tiparul dictat de o logică strictă? Ori, poate, lirismul lor?

Oamenii de ştiinţă pretind că Biblia antichităţii au alcătuit-o poeţii. Homer, Hesiod, Pindar, consacrând miturile, au contribuit la formarea spiritului popular şi, prin el, la apetenţa pentru tragedie. Căci în constituţia mitului componenta tragică e adesea esenţială. Vico pretinde că seducţia exercitată de poemele homerice vine din calitatea lor de imaginare plasticizată a copilăriei unei rase. S-ar putea adăuga: şi din felul în care această rasă s-a plămădit prin nenorociri, suferinţe, războaie, catastrofe. Amintirea lor devine un memento etern şi e invocată, în forme dramatice, ori de câte ori poporul şi eroii săi trec printr-o aspră încercare. Euripide a scris **Troienele** ca un atare memento, inspirat de măcelărirea melienilor. Pustiind insula acelora în anul 416 î.e.n., atenienii, după ce au ucis toţi bărbaţii, au luat femeile în robie. Recursul dramaturgului la istoria Troiei e deci parabolic. Ca şi înaintaşii săi întru teatru, Euripide parafraza şi el un episod din biblia homerică pentru a-şi avertiza contemporanii, care tocmai se pregăteau pentru o nouă invazie, nefericită, în Sicilia.

Autorul de azi, germanul Walter Jens, preia acea tragedie pentru a vorbi în termeni aspri despre calamitatea şi nedreptăţile războiului trăit în epoca noastră şi prelungit parcă fără capăt. Păstrează peripeţiile, personajele, distorsionează mesajul traducându-l în limbaj modern, inserează o scenă comică şi redirecţionează câteva secvenţe ce ni se adresează deliberat nouă, celor de azi, scurtează mult, foarte mult (el? regizorul?) textul străvechi (dar nu degradându-l). Ar fi de căutat, în această nouă parafrază, una din cheile obsesiei pe care o exercită tragedia asupra conştiinţei dramaturgilor implicaţi politic în actualitate. Mitul antic condensează în el antinomii filosofice şi istorice – purul şi impurul, grandoarea şi mizeria, bucuria şi nenorocirea –, afecte foarte puternice, ideea de destin – cu inexorabilitatea unor profeţii făcute de oracole, –, fuziunea dintre individualităţi, fundalul istoric al naţiunii, împrejurarea ambientală aleasă, substanţa etică şi socială a vehementelor coliziuni, lupta eroilor pentru cauza lor proprie dar şi în apărarea unor valori instituţionale (observaţie hegeliană). Vom regăsi, chiar şi în parafraza aleasă de Vlad Mugur pentru reprezentaţia ce a semnat-o la Bucureşti, la Teatrul Mic, acea virtute princeps a tragediei (o întâlnim sensibil evidenţiată în spectacolul intitulat **Sfârşitul Troiei**) ce constă în faptul că ea comprimă şi esenţializează evenimente a căror necesitate absolută poate fi postulată, pentru că fac parte dintr-o serie recurentă. Aristotel considera astfel că tragedia relevă ceva ce trebuia să se întâmple şi care e repetabil, întrucât ilustrează o lege.

Ni se arată, azi, femeile înrobite, cu capetele rase, picioarele goale, plângându-şi nenorocirea, brutalizate de cuceritori. Pe veşminte, în aer, pe chipuri e cenuşa cetăţii arse. În suflete, e groaza faţă de ceea ce va urma... Li se vor lua copiii – şi vor fi omorîţi în chip sălbatic. O nedreptate cumplită infestează locul şi întunecă împrejurarea. Atât de groaznică, încât îl îndurerează şi pe barbarul Vestitor (Thaltybios – interpretat cu vibraţie de Gheorghe Visu), care i se adresează Andromacăi: „Eu nu ştiu cum să-ţi spun mai blând durerea" şi apoi monologhează, trist: „Spre-a duce / Atari solii ar trebui un altul fără milă şi mai aplecat / Spre lipsa de ruşine decât mine". Dar deciziile aheilor sunt implacabile. Atunci, ca şi totdeauna, învingătorii, trăind voluptuos beţia biruinţei şi răzbunarea ce-şi aştepta ceasul, împart cu cinism **dreptatea lor.**

Prin arta regiei, durerea creşte gradat, până la acel punct unde devine insuportabilă. Andromaca socoate că nu are altă ieşire decât în moarte – şi Dana Dogaru, după ce a jucat impecabil drama femeii înjosite, a văduvei şi a mamei deposedate de fiu, îşi execută hotărîrea funestă cu o răceală care îngheaţă. Casandra nu are ca răspuns decât teribilele-i profeţii – pe care Liliana Pană le rosteşte cu posomorîre şi alean, în nuanţări adecvate. Celelalte femei (Coca Bloos, Adriana Şchiopu, Irina Ionescu) devin statui

Scenă din Sfârşitul Troiei **de Walter Jens, Teatrul Mic (regia: Vlad Mugur, scenografia: Helmuth Stürmer)**

foto: Dinu Lazăr

ale resemnării şi spaimei. Hecuba atinge limita nenorocirii – căci ea a pierdut totul –, găsind însă putere pentru blestem, imprecaţie şi chiar reflexe pamfletare, şi vădind o noblețe spirituală ce nu poate fi înfrântă. Leopoldina Bălănuţă aureolează astfel eroina, dându-i caracter şi fizionomie. Ea e păstrătoarea nostalgică a gloriei trecute. Şi herbul ei. Poseidon, scos din imaterialitatea sa zeiască, e acum rezonerul, în haină a zilei, cu aparat de fotografiat, preumblându-se printre ruinele fumegânde, un comentator amar (Dinu Manolache). Menelaos, amestec de cruzime, prostie şi infatuare, îşi află, prin harurile lui Alexandru Repan, o personificare valoroasă; i-aş spune emblematică pentru starea, din acea clipă, a opresorilor: o trufie glacială. Elena, frumoasa, malefica, are în Irina Movilă – cu toate că e prinsă şi ea, ca şi celelalte, şi iniţial e condamnată – o şiretenie abilă, mascată de o blazare ce-l mistifică pe bădăranu-i consort. Suportă, stoică, acuzele troienelor, pare că-şi va accepta soarta, scapă însă de pedeapsă, îndreptăţind adevărul dur rostit de Hecuba la adresa ei. Tânăra actriţă îşi realizează greaua-i sarcină cu distincţie.

Vlad Mugur a conceput o imagine de cetate calcinată şi pământ pârjolit, căreia scenograful, revenit în ţară, Helmuth Stürmer i-a dat, prin frumoasă şi sugestivă stilizare, un cadru de pământ negru şi fier. Frânghiile ce leagă femeile par a ţese o bizară pânză de păianjen din care nu se poate scăpa. Se ghiceşte în decor apa ce ar fi ultimul loc de purificare şi de sacrificiu, sărac spaţiu de iluzoriu refugiu spiritual. Costumele de croială antică, dar aplicate, prin factură şi cromatică, la evenimentul ce le-a determinat sunt făptuite talentat de Lia Manţoc.

În versiunea autorului Walter Jens există unele inserţii şi derogări ce scad tensiunea tragică fie prin înclinare spre jurnalistică, fie prin incongruenţă literară faţă de forţa titanică a expresiei originare. Teatrul Mic are însă, prin creaţia regizorului de autoritate – benefic revenit acasă pentru a doua oară – şi prin coerenţa montării, prin tragismul modern, aerat, repudiind orice stilisticărie pastişatoare de antichităţi, o operă scenică de relief înalt.

VALENTIN SILVESTRU

O LUME SUPRAREALISTĂ ÎN DULCELE STIL CLASIC

VICTOR SAU COPIII LA PUTERE de Roger Vitrac. Traducerea: Carmen Purcărete, Gelu Colceag • TEATRUL „L. S. BULANDRA" • Data reprezentaţiei: 4 aprilie 1994 • Regia: Gelu Colceag • Decoruri: Mihai Mădescu • Costume: Nina Brumuşilă • Distribuţia: Cornel Scripcaru (Victor), Mariana Mihuţ (Esther), Adrian Titieni (Charles), Ana Ciontea (Emilie), Petre Lupu (Antoine), Mirela Gorea (Thérèse), Ileana Predescu (Generalul), Cristina Buburuz, Ana Ioana Macaria (Lili), Radu Gabriel (Doctorul), Mariana Buruiană (Ida Mortemart).

Revelând ca pe o capodoperă **Victor sau copiii la putere** prin spectacolul său din 1962, Jean Anouilh nota: „un Feydeau de bună calitate, scris în colaborare cu Strindberg". În lectura acestei piese scrise în 1928, regizorul Gelu Colceag evită capcana actualizărilor. El descrie lumea surrealistă a textului în dulcele stil clasic. Cadrul scenografic convenţional, burghez, realizat de Mihai Mădescu – decoruri şi Nina Brumuşilă – costume, creează o ambianţă de familiaritate domestică cu absurdul. În această ambianţă de dramă de alcov, regizorul smulge măştile personajelor cu o impudoare pudică, alegându-i ca „méneurs du jeu" pe cei doi uriaşi: Esther, o fetiţă de şase ani, şi Victor, un băiat de nouă ani. Doi actori incomozi în comedia cu viaţa a adulţilor. Aceştia îşi umplu golul existenţial flecărind bezmetic sau cufundându-se disperaţi şi plictisiţi în beţia simţurilor, cochetând cu pasiunile vinovate, adultere. Prin evoluţia interpreţilor, Gelu Colceag construieşte o lume burgheză schizofrenică, ce se oglindeşte crud pe chipurile celor doi copii-giganţi, anomalii ale naturii. În acest demers, travaliul directorului de scenă cu actorii este meritoriu. Unii dintre ei apar curăţiţi de manierisme, iar alţii îşi afirmă disponibilităţi neexersate până acum. Reliefat portretizează, în rolurile părinţilor, Ana Ciontea, Mirela Gorea, Adrian Titieni, Petre Lupu. Pudraţi, machiaţi, cu aerul unor paiaţe, cu mişcări dezarticulate, mimând teatral, cu emfază, adevărul existenţei, ei par eroii unui coşmar. Moartea, văzută ca o doamnă elegantă din înalta societate, dar rău mirositoare, este conturată expresiv, cu un grotesc enigmatic, de Mariana Buruiană. Performerul montării este Ileana Predescu, fermecătoare în travesti – un bătrân general, imagine tragicomică a acestui univers alienat şi alienant. Replica Marianei Mihuţ şi a lui Cornel Scripcaru proiectează piesa într-o zonă a poeziei. În interpretarea lor, drama cunoaşterii, „intrarea unui copil în lumea celor mari", are o tensiune dureroasă. În Victor, Cornel Scripcaru face o compoziţie relevabilă, practicând un joc modern, concentrat, puternic, laconic; un interpret de elită al trupei tinere a Teatrului „Bulandra", care îşi aşteaptă în continuare rolurile pe măsură.

foto: Sorin Lupşa

Petre Lupu şi Cornel Scripcaru în Victor sau copiii la putere **de Roger Vitrac, Teatrul Bulandra (regia: Gelu Colceag)**

Victor sau copiii la putere este şi recitalul Marianei Mihuţ care interpretează rolul Estherei cu o transparenţă stranie, fiind de o senzualitate aţâţătoare, inconştientă, carnală şi pură şi acelaşi timp. Această creaţie, alături de rolul principal din spectacolul **Porunca a 7-a** de Dario Fo, împlineşte revigorant portretul actriţei în acest moment, de deplină maturitate artistică, al carierei sale.

LUDMILA PATLANJOGLU

PAMPON RĂMÂNE NEÎNCREZĂTOR...

D'ALE CARNAVALULUI de I. L. Caragiale • TEATRUL DE COMEDIE • Data reprezentației: 16 iunie 1994 • Regia: Mihai Manolescu • Decoruri: Puiu Antemir • Costume: Viorica Petrovici • Muzica de scenă: Dorina Crișan-Rusu • Distribuția: Sebastian Papaiani (Nae Girimea), Ion Chelaru (Iancu Pampon), George Ivașcu (Mache Razachescu), Florin Anton (Un catindat la percepție), Gheorghe Dănilă (Iordache), Eugen Racoți (Un ipistat), Aurora Leonte, Anca Pandrea (Didina Mazu), Virginia Mirea (Mița Baston), Gheorghe Șimonca (Un chelner), Viorica Popescu (O mască).

E cert că nimeni nu vrea să mai vadă pe scenă lecturi anodine ale pieselor lui Caragiale. Știute, ele își cer dreptul la o „spectaculizare" care să descopere ceva nou în articulațiile lor intime, în tipologie, în sistemul de relații. Uneori investigarea minuțioasă duce la revelații, cum se întâmplă în filmul **De ce trag clopotele, Mitică?**, unde **D-ale carnavalului** își extinde într-atât aria de cuprindere încât înglobează, sub spectrul universalității, comedia și drama unei lumi larvare, înfățișând un peisaj sufletesc cu piscuri și abisuri hugoliene. **O noapte furtunoasă**, scenizată de Alexa Visarion, potența elementele de ferocitate, cruzimea și sadismul eroilor contrapunctând ridicolul prin alternanțe ciudate.

Alteori, surpriza novatoare vine doar din schimbarea caracterului psihosomatic al personajelor, sau a vârstelor. Un Tipătescu foarte tânăr și o Zoe trecută bine creează un raport inedit. Spiridon, îmbătrânit ca „băiat de procopseală", sau, altădată, adolescent neastâmpărat, atentând cocoșește la bunele moravuri ale Ziței, Veta maltratându-l pe Chiriac, care îi e net inferior fizicește stabilesc perspective insolite asupra umanității din piese. În premiera Teatrului de Comedie cu **D-ale carnavalului,** Pampon e mic și îndesat, nu mai puțin fioros ca în alte reprezentări, cu un continuu parapon mocnit, ce produce doar din când în când explozii, sugerându-i-se și o mefiență funciară (de fost polițist!) care nu se va stinge nici după explicațiile lui Girimea, nici după petrecerea comună cu presupusă împăcare, din sfârșitul comediei. Fostul tist de vardiști rămâne neîmpăcat și, prin jocul admirabil, foarte centrat pe această idee, al lui Ion Chelaru, sugerează că va reveni la frizerie pentru reglarea cruntă a conturilor. Acest conspect asupra personajului apare pentru prima oară în istoria montărilor și e susținut plauzibil, convingător și integral. Crăcănel e enigmatic și fieros, pare macerat de o maladie necunoscută. Își trăiește drama sfâșiat de dubii prezente și amintiri dezastruoase. Are o îndărătnicire de buldog. Chipul emaciat, privirea halucinată, atitudinile smucite divulgă un individ devorat de coșmaruri. George Ivașcu îi menține constant tonusul și umorile, refuzându-i orice bucurie, descriindu-i meticulos și până la capăt postura aleasă. Nici finalul nu-l scoate din ale lui. Ascultă, crispat, reproșurile Miței; se întrevede o altercație la domiciliu. Iordache nu mai e un tinerel zburdalnic, ci un mustăcios ticăit, cu o pedanterie de serv conștiincios; dar și o fire independentă. Sică Alexandrescu atrăgea atenția, pe bună dreptate, în caietul său de regie, că e vorba de un ins ceva mai consumat. De altfel, se și vede din text că își are tabieturile lui, se duce și dânsul la balul mascat, ca să petreacă, nu ținându-se neapărat de stăpân, ci pe cont propriu – vezi și replicile: **„Iordache (singur):** Uf! Am asudat... (deci a dansat, **n.n.**) Trebuie să mă dau la o gargariseală **(bate-n masă)**". Și întâlnirea cu **Girimea** (care-l descoperă): „Iordache... **Iordache:** Aha! bine că vii!...". E priceput și în machiaverlâcuri, aranjând cu autoritatea polițienească arestarea lui Pampon și a lui Crăcănel. E un Scapin maturizat, manifestând bunăvoință față de anonimul și năstrușnicul catindat, participând la imbroglio cu o anume detașare – până la un punct –, implicându-se (benefic) doar când farsa devine atât de groasă încât riscă să-i aducă și lui însuși un disconfort. Gheorghe Dănilă face notabilă prezența calfei ori de câte ori apare în scenă. Îi dă statut de centru de atenție, prin felul cum povestește, cu haz, prin renunțările silite sau prin micile revolte din situațiile-limită. Mița Baston e un pachet de nervi. E încărcată de energie, alimentată fiind de furie vindicativă. Virginia Mirea o personifică sigur, excelentă în configurarea de ansamblu și în detalii, impunând o trăsătură care alteori apărea mai puțin: causticitatea eroinei. Tot ce face e decis și tenace. Are cea mai mare doză de ridicol din întreaga piesă. Și o feminitate agresivă ce impune tuturor. Gigolo-ul suburban Girimea, conturat de Sebastian Papaiani, plutind într-o nonșalanță ce frizează inconștiența, aburosul Catindat, pigmentat nimerit cu umor dar și cu o bizară răutate – un fel de înverșunare veșnic stricătoare – de către Florin Anton, Chelnerul din bal, siluetat spiritual de Gheorghe Șimonca, Didina Mazu, cam fumegoasă în inconsistența ei caracterială (Aurora Leonte), fac parte din periferia marelui oraș, definind-o ca pe o categorie sufletească, după cum zicea Ibrăileanu. Încercuirea ei ca atare e înfăptuită de regizorul Mihai Manolescu în mod inventiv și iscusit. Cu personalitate. Scena finală, când bucatele pregătite pentru reconciliere generală sunt înfulecate de hulpavii polițiști, ce au confiscat masa și scaunele, iar protagoniștii dansează, în perechi, după patefon, într-un joc îndesat, ciudos, e un remarcabil tablou de gen, gândit și executat policrom.

Construcția simfonică a comediilor caragialene cuprinde, în genere, o pregătire în andante – cu două-trei-cinci personaje –, un episod giocoso, în care se înnoadă intriga, apoi un allegro tumultuoso, **cu multă lume** (scena alegerilor în **Scrisoarea**, năvala în urmărire din **Noaptea**, balul din **Carnaval**, până și zurba stradală din **Leonida**), și un final de destindere, împăcare și muzică. Seninătate comică. În montarea actuală a Teatrului de Comedie, unde lucrurile sunt așezate în bună parte la locurile lor (simpatică și inovația lui Puiu Antemir – frizeria e la subsol, lăcuită în roșu, cu mobilier pretențios –, potrivite și costumele Vioricăi Petrovici, agreabilă și muzica de operă aleasă de Dorina Crișan-Rusu pentru a sublinia caraghioslâcul secvențelor de acut dramatism), lipsește carnavalul propriu-zis (într-un spectacol ploieștean, al lui Dragoș Galgoțiu, era o culminație savuroasă). Aici e sărac, înghesuit într-un spațiu strâmt ce dictează orizontalizarea acțiunii, în evoluții liniare. Caragiale voia, expres, „măști, public..."

O reușită. O augurare, poate, a unei noi perioade – de regenerescență – a Teatrului de Comedie, care a fost, în ultimii ani, bolnav; acum pare că începe a se întrema.

VALENTIN SILVESTRU

NORMALITATEA MIRACOLULUI

DIBUK, legendă dramatică de S. Anski. În românește de I. Ludo • TEATRUL EVREIESC DE STAT • Data reprezentației: 9 iunie 1994 • Regia: Cătălina Buzoianu • Scenografia: Smaranda Brănescu, în colaborare cu Mihaela Ularu • Distribuția: Silviu Stănculescu (Sender), Roxana Guttman, Luana Stoica (Lea), Leony Waldman-Eliad (Frade), Luana Stoica (Ghitl), Iulia Gavril (Base), Marian Stan (Menașe, Batlan 3), Dan Tufaru (Nachman, Judecător 1, Batlan 1, Tatăl), Nicolae Macovei (Reb Mendel), Cornel Ciupercescu (Solul), Rudy Rosenfeld (Reb Azriel), Nicolae Călugărița (Mihuel, Batlan II), Boris Petroff (Reb Șimșen, Un cerșetor), Marius Drogeanu (Judecător II, Enoch, Logodnicul), Aurelian Burtea (Judecător III, Meir), Ovidiu Cuncea, Carol Becker (Hanan), Cristi Segall (Ușer), Lucia Maier (Femeia, Mama), Eugenia Balaure, Nușa Stoleru-Pongratz, Cristina Dogaru, Daniel Tudorică, Angela Popa (Cerșetorii), Cristina Pancu, Tomi Cristian (Saltimbancii), Cristina Dogaru (Logodnica).

Straniul cuvânt care dă titlul piesei desemnează o realitate psihologică: un spirit, un duh pun stăpânire pe sufletul individului determinându-i comportarea. În tradiția hasidică – fenomen religios apărut pe la începutul secolului XVIII –, zadicul, rabinul făcător de minuni, are puterea de a elibera trupul și mintea credinciosului de sub puterea acestor spirite, printr-un act de voință, de comuniune cu divinitatea, dincolo de litera rugăciunii. Provocare la adresa catedocrației și meritocrației, hasidismul se desparte de severitatea preceptelor religiei „oficiale", în sinagogă rugăciunea devine cântec și în momentele de maximă intensitate – dans, credincioșii beau și fumează, se comportă zgomotos. E o lume în care divinitatea se manifestă, ea este familiară și înfricoșătoare în același timp, o lume dramatică prin excelență.

Anski și-a scris piesa în limba rusă, pentru a fi montată de Stanislavski la Teatrul de Artă. După fel și fel de ezitări, acesta i-a predat-o lui Vahtangov ca s-o pună cu proaspăt înființata trupă de limbă idiș „Habima". Textul a fost tradus și adaptat în idiș de poetul Bialik. Premiera s-a născut greu, Vahtangov era bolnav, trupa îl diviniza pe de o parte, iar pe de alta ezita să-l urmeze în realizarea unui spectacol „demascator", în care religia, opium pentru popor, unită cu forța banului, ucidea viața, sentimentele autentice. Din această tensiune – în care un rol hotărîtor a avut și scenograful Altman, care, prin schițele sale, a impus renunțarea la jocul realist mărunt – s-a născut un spectacol de mare expresivitate, care a marcat istoria teatrului sovietic.

Pentru Cătălina Buzoianu, **Dibuk** nu e un conflict, ci o lume. O lume în care coexistă cu egală îndreptățire eresul și credința, bogăția și sărăcia, inteligența și obtuzitatea, spiritualitatea și calculul materialist. E o lume închisă, care își e suficientă pentru că poate recurge oricând la dialogul cu Autoritatea supremă ce ordonează minunile și dă un sens înalt banalității. Dragostea nu este o formă de sfidare a legii divine, ci, dimpotrivă, forma ei de expresie printre oameni.

Tânărul Hanan, învățăcel al Kabalei, moare fulgerat când află că Lea – fata pe care o iubește – se va căsători conform voinței tatălui ei, bogătașul Sender, cu băiatul unui om înstărit. Nunta, la care sunt poftiți viii și morții, nu se poate face, în trupul Leei a intrat sufletul lui Hanan, un dibuk. Tatăl Leei apelează la marele rabin Azriel, rugându-l să-i izbăvească fiica. Dar fiica nu poate fi mântuită pentru că el, Sender, a păcătuit, călcându-și promisiunea față de Nisen, tatăl lui Hanan.

Nu dragostea încalcă legea, legea se manifestă prin iubirea covârșitoare, sancționând nesocotirea legământului, cupiditatea, pretenția individului de a păstra ritul, nesocotindu-i esența. În decorul semnat de Smaranda Brănescu, în care spațiul închis de joc cuprinde și sugestia infinitului, Cătălina Buzoianu organizează o lume, modificând mereu perspectiva. Îi vedem pe cerșetorii dezlănțuiți de la nuntă cu ochii Leei, tot din punctul ei de vedere este construit și personajul mirelui, judecata rabinică ne e înfățișată din unghiul imaginarului colectiv, „îndrăgostirea" dintre Lea și Hanan e reprezentată așa cum n-o înțeleg cei din jur: „o clipă de nebunie", fără cuvinte, care modifică ritmul de trăire al celor două personaje. Acest efect de permanentă glisare apropie și îndepărtează miracolul, introducându-l, în cele din urmă firesc, în structura dramatică a spectacolului. Talentul excepțional al regizoarei de a da normalitate minunii și incongruență normalului (trăsătură care-i unifică spectacolele) se potrivește aici foarte bine cu textul și se completează armonios cu contribuția muzicală a lui Anatol Vieru și cu performanța realizată prin actori de Miriam Răducanu (mișcare scenică). Grupurile se alcătuiesc și se despart, prinzându-i și eliberându-i aparent pe protagoniști, credincioșii din sinagogă devin auxiliari ai judecătorilor și cerșetorii au avut ori au altă identitate, doar Solul – cel care face legătura între lumea de aici și cea în care spiritele și morții vorbesc – își păstrează bine ferecată taina. Disperarea unește cele două planuri, cel al vieții unde se calcă promisiunile și cel ezoteric, în care se plătește prețul păcatului. O disperare savant picurată, iscată din nimic și răspândită în totul, prevestitoare poate a marii tragedii care va să vină. Cu mult tact artistic, regizoarea se abține de la conexiunile pe care textul nu le impune, dar umbra a ceea ce se știe despre intervalul de timp care ne desparte de epoca precisă a piesei desenează relieful final al spectacolului.

Principalul merit al echipei actoricești este de a fi auzit muzica spectacolului și de a-i fi păstrat ritmul și nuanțele. Roxana Guttman și Ovidiu Cuncea sunt personajele-prototip ale iubirii neîmplinite, cu tot amestecul ei de candoare și încăpățânare. În interpretarea lui Silviu Stănculescu, negustorul Sender nu este atât de cupid pe cât este de stupid în trăirea avantajelor imediate, Leony Waldman-Eliad joacă precis starea terestră a iubirii, Cornel Ciupercescu dă un statut impunător impenetrabilului Sol. În rolul lui Reb Azriel, Rudy Rosenfeld exprimă autoritatea, dar și durerea cunoașterii: „Căci tari ca Moartea-s căile iubirii" se spune în Cântarea Cântărilor și unde e iubire, e și moarte. Iată ceea ce știe Azriel, și ceea ce simte una din cerșetoare – Eugenia Balaure –, siluetă marcantă în relieful sentimental al spectacolului. Dan Tufaru, Nicolae Călugărița, Boris Petroff, Lucia Maier dimensionează lumea piesei, individualizându-și fiecare apariție. Suprema laudă care se poate aduce orchestrei și corului de copii este că ele nu țin de partea muzicală a spectacolului, ci de teatralitatea lui.

Vorbind cu dragoste despre Dumnezeul unui mic târg, care a dispărut probabil de mult de pe harta lumii împreună cu toți locuitorii săi, Cătălina Buzoianu se adresează lumii și unui Dumnezeu regizor al universului care îi iubește și îi judecă pe toți.

MAGDALENA BOIANGIU

DIN PRIMĂVARĂ PÂNĂ-N TOAMNĂ sau PANORAMIC DE LA „RELUARE“ LA „PREMIERĂ“

Teatrul TV poate fi invidiat pentru dubla sa condiţie unică de tezaurizator şi distribuitor al spectacolelor memorabile, iar nimeni niciodată nu va nega rostul revenirii la valorile perene.

Centenarul Camil Petrescu a dat ocazia unei microstagiuni retrospective (care nu a epuizat arhiva). Montări vechi şi mai recente au etalat o pleiadă de actori care s-au întâlnit în timp cu faimoasele personaje ce „văd idei“, şi pasionant de sesizat a fost modul în care micul ecran a mijlocit accesul la inefabilul stil camilpetrescian. Încă o dată s-a putut constata că teatrul TV obişnuia să practice cu ani în urmă o manieră mult mai modernă şi mai aplicată de montare-speculare a reprezentaţiilor teatrale: începând cu percutanţa viziunii regizorale şi nervozitatea mişcărilor de aparat, continuând cu iluminarea şi montajul în cadru, cu scenografia funcţională şi ilustraţia muzicală strict adecvată. Urmează a se observa dacă acest lucru a fost sesizat şi din interior, de către profesioniştii TV şi îi va influenţa în vreun fel. Deocamdată momentul comemorativ nu a fost marcat de nici o montare inedită, noroc că Telecinemateca a programat inspirat filmul lui Şerban Marinescu „Cei care plătesc cu viaţa“, complexă ecranizare în spiritul versiunii iniţiale a piesei **Jocul ielelor,** care a cunoscut distorsiuni atât în litera textului, cât şi în lectura sa scenică. Şi-au păstrat intactă fascinaţia desuetă **Sufletele tari** în regia lui Miron Niculescu, cu Traian Stănescu, Adela Mărculescu, George Mărutză, Florin Piersic, Septimiu Sever – idilă livrescă pigmentată cu un textualism avant la lettre; precum şi **Mioara**, ecranizare şi regie Ion Barna, cu Victor Rebengiuc, Anda Caropol, Mariana Mihuţ. Se resimte de pe urma unui tezism conjunctural inerent dramei psiho-politice **Jocul ielelor** în regia lui Dan Necşulea, cu Traian Stănescu, Valeria Seciu şi un excelent Victor Rebengiuc.

La dispariţia sa, Eugène Ionesco a fost dublu omagiat la TVR, dar fără vreun efort special. O dată prin reluarea **Noului locatar,** un remarcabil spectacol de

Camil Petrescu

televiziune semnat cu decenii în urmă de către Cornel Todea, regia, şi Boris Ciobanu, imaginea, avându-l protagonist pe Ştefan Mihăilescu-Brăila. Originală exegeză a dramaturgiei ionesciene, ilustrată excelent în câteva dintre coordonatele sale esenţiale. Mişcarea spiralat ascendentă figurează, de exemplu, imaginea stupidei acumulări sufocante –, sugerând derizoriul raportului de forţe dintre vid şi plin în existenţa unui ins opac la realitatea înconjurătoare – şi materializează ideea de autoaneantizare, transmisă nemijlocit.

O ediţie a emisiunii „Meridianele dansului“ a oferit surpriza formidabilă a unui veritabil „vis în patru“, prezentând baletul **Scaunele** pe muzica lui Richard Wagner, comentat de balerinii protagonişti, de coregraful Maurice Béjart şi de însuşi Eugène Ionesco, în inedita postură de raisonneur ce are revelaţia propriei clarviziuni geniale, mijlocită de un maestru care a refăcut trăsătura de unire dintre dans-pantomimă-cuvânt. Prin prisma originii ritualice, perspectiva unui viitor comun, certificat deja de multe dintre spectacolele de marcă ale prezentului, în care actorul total izbuteşte minuni. O cale de acces spre universul metafizic al împlinirii spirituale plenare.

Fără a-şi configura un program ferm de preluare a spectacolelor de referinţă de pe scenele ţării, teatrul TV şi-a continuat meritoria acţiune de adaptare şi înregistrare a unor reprezentaţii de succes, deopotrivă la public şi la critică.

Teatru descompus, montarea concepută de Cătălina Buzoianu după texte ale lui Matei Vişniec, a căpătat o înfăţişare şi mai spectaculoasă, raportată la sensibilitatea deosebită a camerei de luat vederi ce i-a pretins o şi mai inventivă dinamizare a confruntării disimulate de concepte etice pe care le vehiculează într-o insolită manieră ludică.

Mătrăguna lui Niccolò Machiavelli, celebra comedie renascentistă, prelucrată modern în filigranul actualităţii de către Dan Micu la Teatrul Mic, şi-a estompat în transpunerea TV acurateţea jocului „pe viu“ şi chiar ironia lucidă aplicată analizei procesului de pervertire a onorabilităţii.

Dragostea pusă la încercare de Mihai Gruia Sandu face parte din categoria spectacolelor ce s-au împlinit, ajungând la o formă desăvârşită după îndelungi tribulaţii, ţinând cont că este vorba de fapt de o canava commedia dell'arte ce a cunoscut diverse versiuni scenice, cea din urmă, de la Teatrul „Ion Creangă“, fiind prezentată telespectatorilor care, cu siguranţă, i-au savurat hazul şi alerteţea.

Îndelung aşteptate, premierele absolute s-au produs abia în plină vară şi ambele au dezamăgit. Prăfuitei dramolete **Copacii mor în picioare** pe care Alejandro Casona o scria în 1949 Eugen Todoran nu i-a găsit nici o motivaţie de readucere „la viaţă“, şi încă în repertoriul unui teatru cu milioane de spectatori, care nu trebuie neapărat subestimaţi fiindcă se complac în compania teleserialelor larmoaiante ce le distrag atenţia de la propriile drame curente. Păcat de talentul actorilor, irosit la fel de inutil ca şi bugetul departamentului respectiv.

La fel de vetustă s-a dovedit şi montarea lui Constantin Dicu după Eduardo de Filippo, **De Pretore Vincenzo**, în care nu se mai află nici urmă din spiritul briant al scriitorului napoletan care-i prilejuia cu ani în urmă o creaţie extraordinară lui Toma Caragiu. Şerban Ionescu şi Crina Mureşan se zbat fără eficienţă estetică în spaţiul strâmt al unei viziuni rutinate de banalitate şi prost-gust.

IRINA COROIU

SATYRICON, SAU DESPRE REALISMUL SIMBOLIC, SAU DESPRE EROS ŞI THANATOS

În furia (tragică a) tragicului care a cuprins teatrul românesc, Victor Ioan Frunză râde în culise. Fragmentele romanului, atâtea câte au mai rămas, îi oferă un cadru pe care imaginaţia regizorului poate să-l umple cu o materie specială. Dacă Mircea Cărtărescu afirmă despre Eminescu că a visat un singur vis (vă recomand cu căldură „Visul chimeric"), dacă eu cred despre Federico Fellini că a filmat un singur film, atunci V. I. Frunză pune în scenă o unică piesă pe care a jucat-o cândva, demult, într-un alt vis din copilărie.

După acest prolog cam banal, să intrăm în carnea chestiunii. Pariul de a nu concura cinematograful a fost câştigat, episoade ca acela al băii publice sau povestea soldatului şi a văduvei fiind înlăturate cu brutalitate.

Montarea lui Frunză m-a pus pe gânduri şi, pentru o clipă, am crezut că văd în Petronius pe Bulgakov, Hoffmann sau Cortázar. În mod clar, teatrul românesc are afinităţi cu acest gen literar, iar montările mai vechi ale Cătălinei Buzoianu, ca şi *Revizorul* lui Pintilie stau mărturie pentru cititorii neîncrezători. Liviu Ciulei avea pentru aceeaşi metodă un alt pacient: Shakespeare. Andrei Şerban în teatrul de tinereţe făcea, cred, acelaşi lucru. Ultimul sosit în familia fantaştilor fantastici e cel luat în observaţie de mine. Conceptul cel mai apropiat de spectacolul său e cel de realism simbolic, iar Bulgakov, Ilf şi Petrov, marii ironişti ruşi sunt în opinia mea avatarii scriitorului latin. Mă voi explica îndată. „Maestrul şi Margareta" e o carte-valiză, autorul ei sublimează în potirul unei singure flori tonele de hârtie produse de realismul socialist. Tot astfel, prin lejeritatea stilului, „Satyricon" e romanul produs de un realism la apogeu. Nu ştiu ce cred despre asta profesorii mei de latină, dar eu sunt sigur că până la el mai existaseră romane academice şi plicticoase. Epoca lui Petronius se afla în cădere liberă, era, ca şi vremile sub care zace zdrobit bietul spectator de azi, o perioadă de tranziţie. Cei doi stăpâni erau retorica (ucidea lent în sufletul tinerilor ideea de dreptate) şi prostul gust. Trimalchio cere arhitectului său ca în interiorul monumentului funerar să-i fie amplasată statuia Fortunatei sale plimbând căţeluşa preferată. Azi, a avea câine în România a devenit o necesitate vitală a celor care reuşesc în afaceri (chestiune de „standing", cum zic ei). Pentru că regizorul e demiurg în spectacolul său, el trece cu vederea frescele cu scene din Iliada şi Odiseea şi episodul homerizilor pentru că doreşte să facă din Gaius Trimalchio omul-kitsch, de fapt un mic-burghez tipic. Roland Barthes ne asigură, în cartea sa „Mithologie", că acesta este total incapabil să se raporteze la alteritate. *Celălalt* va fi redus până va deveni un al doilea EU. Structura lui mentală e tautologică. Oriunde veţi citi într-o cronică: „Teatrul este Teatrul" e clar că aceea a fost scrisă de el.

foto: Karácsonyi Zsigmond

Moment din Satyricon **după Petronius, Teatrul Naţional din Târgu-Mureş (regia: Victor Ioan Frunză)**

Dar burghezia, spune Barthes, recunoaşte subversiuni localizate, fie că este vorba de avangarde culturale ori de grupuri anomice, organizate pe criterii de vârstă. În spectacolul lui Frunză acest rol revine tineretului, aflat parcă într-un moment al clarificării: e capabil, oare, şi de altceva decât de simplă contestare? Tinerii ies în scenă purtând deasupra capetelor torsuri, statui şi tablouri. Pe lângă această revoluţie culturală, în piesă domneşte o totală anarhie sexuală, un „flower-power" antic.

Tzvetan Todorov, în cartea sa despre fantastic, vorbeşte de cele două dimensiuni ale acestuia: dimensiunea Eului şi dimensiunea Tu-ului. Prima nu-i serveşte regizorului, aşa că acesta se refugiază în erotismul celei de-a doua. Există mai multe semnale care ne indică faptul că e vorba de un vis. Primul ar fi chiar horoscopul cu care spectacolul începe sub auspiciile astrologiei. Al doilea ar fi împleticirea permanentă a personajelor printre cele trei perdele uriaşe: alb, albastru, roşu. Ea creează o senzaţie de înaintare, de epopeic, de „drum către centru" al psihicului uman.

Nu întâmplător a fost vorba de Fellini în pasajul introductiv, căci spiritul marelui regizor domină sexualizarea aceasta excesivă a lumii. Dar spiritul lui *Casanova* conţine femeia mecanică, muzeul de ciudăţenii, pasărea care dă din aripi, un imaginar de origine barocă. Fantasticul întors în el însuşi. Lumea lui Frunză nu poate atinge asemenea rafinamente, chiar dacă le caută. Ea nu mai poate crea, dar nici procrea. Libidoul lumii petroniano-frunziene e mărit artificial prin vrăji sau acţiune supranaturală. Omul devine un apendice al sexului său. Falusul măgarului, lung de câţiva metri, e o „încarnare" a acestui

principiu. Scenele de dragoste oscilează între tandreţe şi sadism – Gyton şi tânăra lui mireasă sunt violaţi fără milă într-un ritual religios în chiar noaptea „nunţii" întâmplătoare. Gladiatorul se lasă biciuit cu plăcere de tânărul amant. Ce-a făcut de Sade din lumea modernă!

Cel mai puternic semnal al visului e prezenţa, în timpul scenelor de amor colectiv, a unui dinozaur foarte simpatic, creat de Adriana Grand, care scoate complice limba către spectator. El, un soi de zeişor tutelar al dragostei, poate apărea doar în logica visului.

Visul poate camufla şi recupera mitul originar. Tinerii şi poeţii, atâţia câţi au mai rămas, exaltă modelul grecesc într-un spaţiu pe care regizorul îl demarcă prin intermediul limbii latine, ce joacă un rol diferit de limba greacă a lui Andrei Şerban. Tăind complet comunicarea, acesta obliga spectatorul, în manieră artaudiană, să urmărească mişcarea şi „melodia" limbajului, ce curgea de la violenţa imprecaţiei până la muzica gregoriană a corului şi, în finalul *Troienelor,* chiar la secvenţe de operă. O dezlegare a misterelor *Trilogiei* ar putea fi dată de legătura între fonetică şi descompunerea mitului în „miteme", pusă la cale de Lévy Strauss. Nu ştiu dacă s-a spus pe undeva despre *Trilogie* că e un imens happening; dacă nu s-a spus, cu atât mai rău pentru critici. Pentru că Grecia lui Şerban e extrem de americană şi experimentalistă. Funcţia limbii latine e cu totul alta în *Satyricon.* Ea ne reaminteşte nouă, celor vii, că ne raportăm la spaţiul latin cu miturile lui originare. Pentru că limba română e o limbă neo-latină: episodul institutorelui e periat de povestea coruperii tânărului său învăţăcel. Din învăţat, regizorul face un custode al unui muzeu imaginar din care tablourile au fost alungate de setea de îmbogăţire a oamenilor. Poezia lui despre pedepsirea Troiei de către zei comunică cu episodul morţii lui Gyton.

Cea de-a treia structură de profunzime, alături de nostalgia originilor şi de sexualitate, e un amestec de tragism antic şi melodramatism romantic construit cu ajutorul unui triunghi masculin, un fel de „Jules et Jim" invertit.

Gyton mi se părea că seamănă mai mult cu „nimfetul" din „Moarte la Veneţia". Regizorul tratează chestiunea mai superficial, însă cu mai mult umor decât mine. Bietul băiat, ochi alunecoşi, inimă zburdalnică, trece prin braţele naratorului Encolpius şi ale gladiatorului Ascyltos pe care îi învrăjbeşte şi îi împacă. Scena cu briciul tocit e o parodie a teatrului sentimental, lacrimogen. Nimic vulgar, nimic oţios în iubirea celor doi, iar candoarea lor absolută e binecuvântată de zei cu o ploaie de steluţe. Dar lui Circe îi cade cu tronc Encolpius căruia îi propune să refacă împreună monada androginică primară (el avea deja un „frate", mai avea nevoie de o „soră"). Encolpius nesocoteşte ruga zeiţei, iar hybrisul său e pedepsit prin trimiterea unor şerpi uriaşi din polietilenă, acţionaţi de aer comprimat, care îl ucid pe Gyton. Degeaba întinde Encolpius către cer braţul celui ucis, steluţele nu mai cad, melodia e foarte frumoasă şi luminile se sting, pentru a nu fi nevoiţi să asistăm la necrofilie.

Lumea lui Petronius moare, spune Frunză, iar seninătatea lui Gaius Trimalchius îmi aminteşte fără să vreau de o schiţă a lui Ray Bradbury.

Stilul Frunză poate fi uşor recunoscut în listele homerice de obiecte. Parada modei din *Ghetou* devine defilarea felurilor de mâncare, culminând cu friptura Matrioşca.

Ultima dimensiune care merită atenţie se referă la... aţi ghicit... metateatru. Trimalchio cumpărase o trupă de comedianţi obligaţi să monteze pentru oaspeţii la banchet scurte farse populare. A se observa legătura etimologică (farcir – franceză: mâncare umplută). Ele sunt elemente de umplutură, în sensul bun al cuvântului.

Piesa cu pricolicii în care soldatul se transforma în lup ne proiectează direct în teritoriul spaimei colective. Grecii se temeau de Gorgone, romanii se temeau de mare şi pricolici, egiptenii se temeau de scorpioni, germanicii se tem de strigoi, iar românaşul se teme de „dânsele" şi de sine însuşi. Pe la cozi puteai culege asemenea povestiri gotice cu nevăstuici bestiale ascunse între arcurile canapelelor şi Femeia cu copite (sic!). Detalii în cartea lui Kapferer despre zvonuri. Piesa despre strigă e o metaforă video a Morţii (despre care am vorbit deja). Ea înlocuieşte trupul celui ucis cu o păpuşă de paie.

Cea de-a treia piesă e un vis suprarealist. Bucătarul „Taie" din roman devine călăul „Taie" – imprecizia între numele propriu-zis şi denumirea acţiunii declanşează situaţia beckettiană. *Satyricon* e o moarte simbolică deoarece V. I. Frunză ucide în el dorinţa de a monta o tragedie.

Costumele Adrianei Grand sunt extra, ea se lasă în stăpânirea unui drăcuşor ludic, într-atât istoria costumului se concentrează într-o degajată simultaneitate. Numai un stilist fin ca ea putea să dea unei togi romane negaţia unor blue-jeans. Adriana Grand nu e decât cealaltă parte a medaliei în ecuaţia succesului lui V. I. Frunză.

Pentru că firele acestei demonstraţii trebuie să conveargă, voi spune, o dată cu Adrian Marino, că fantasticul este „straniu şi stupefiant, «terorist» aflat la antipodul dulcei reverii poetice". Feericul seduce, fantasticul ne sperie. Ordine răsturnată, previzibilă, „instituţionalizată într-un caz – ordine răsturnată, imprevizibilă, sălbatică în cel de-al doilea".

Spectacolul lui V.I.F. e un cântec trist despre o dragoste imposibilă şi un discurs al visului despre teatrul unei generaţii înşelate, ideologizate. Pe pluta noastră Meduza, în locul poeziei, filosofiei, teatrului, descoperim doar cioburi de scoică, ocheane întoarse şi farse fără metafizică. E un vis eminescian, oraşul cu case şi străzi şi turle de biserică ce se găseşte pe fundul unui lac. În starea de trezie, fără teatru, te vei strădui zadarnic să-ţi aminteşti ce ai visat. Pentru că Universul a explodat cu milioane de ani în urmă, iar suflul mişcării duce cu el în „visul chimeric" fragmentele din romanul latin către neant. Mişcarea spre roşu cuprinde alunecarea lumii greco-romane în kitsch. Dar nu ştiu, zău, de ce îmi pierd eu timpul cu visările universale sau personale. Eu nu sunt psihanalist. Singurul meu vis este să reuşesc odată să dorm un somn fără vise. Să nu vă mai visez aplecaţi peste revistă, descifrând elucubraţiile unor creieri înfierbântaţi de căldură.

IULIAN BĂICUŞ

TOM PAINE – CRONICĂ ÎN FĂRÂME

Biografie

Thomas Paine (1737–1809)

– activist politiç, emigrat în America la rugămintea lui Franklin, în 1787, activ în Revoluţia Franceză, trece pe lângă ghilotină, cărţile sale au fost arse în Anglia, iar în 1802, la întoarcerea în SUA, a fost practic respins.

Common Sense, 1776

The American Crisis – 13 pamflete, 1776–1883

The Rights of Man, 1792 (dedicat lui G. Washington)

The Age of Reason, 1796

Pseudo-jurnal politic, 1990 (Iulian Băicuş)

...„Românii n-au prea avut vocaţia revoluţiilor. Să luăm de exemplu anul revoluţionar european. Paşoptiştii din Moldova nici nu pot fi aduşi în discuţie. E drept că pistoalele Anei Ipătescu sau pompierii din Dealul Spirii pot fi simpatice. Oricum, Statuia Libertăţii din Ploieşti e sora mai mică a Statuii Libertăţii. Revoluţia paşoptistă e lipsită de program. «Mersul revoluţiei la români» ce e atunci? Cu Bălcescu e altceva. El era Tom Painul revoluţiei muntene. Să nu-l uităm pe Ghica, beiul de Samos. Ai citit scrisorile lui politice? Cred că ai dreptate. Prea ne-am molipsit de Caragiale cu al său Conu' Leonida. Timişoara a fost ultima mare revoluţie europeană. Românii au avut câteva zile doar vocaţia tragicului. Apoi au început să se nască bănuielile. Occidentalii proiectau în Est propriile lor revoluţii! Pe rând s-au bucurat de admiraţia lor Budapesta, Praga. La Varşovia n-a fost propriu-zis o revoluţie. Apoi miracolul românesc. Din păcate ce a urmat a fost Caragiale curat. Din continuatori ai Revoluţiei Franceze am ajuns saltimbanci pe scena Istoriei. Scoatem pamblici pe nas. Am stat la coadă la carne şi n-am apucat...".

Câteva însemnări după spectacolul trupei studenţeşti din Târgu-Mureş.

Există la ora actuală oameni cu o mobilitate intelectuală deosebită, care scriu în mai multe limbi vechi sau contemporane. Nabokov, Handke. Mintea lor e cea a unui interpretant final. Ei au pătruns legile Universului. Metaforele lor sunt furibunde. Unii numesc asta textualism. Oricum, în cărţile lor trebuie să te scufunzi. Ca în Thomas Mann. La noi Levantul. Teatrul lui Foster e un continent semantic. Ai nevoie de o busolă. Să pornim de la Ihab Hassan. Luaţi post-modernismul lui drept o simplă etichetă. Modernul iubeşte Istoria, post-modernul – „mica istorie". Războiul între Franţa şi Anglia, redat prin metafora gastronomică. Poţi trasa pe scenă liniile frontului şi poţi înfige steguleţe. Geopolitica marilor puteri. Înfruntarea celor doi se termină cu o pălmuială straşnică. Un Marin Sorescu cu înclinaţii bufe. Elementul istoric relevant este ridiculizat. Destul cu fragmentarismul!

Incidentul minor care a declanşat Revoluţia Franceză este transformat în melodie. Totul ar fi pornit de la un cetăţean care traversa strada. Gustave Le Bon spune că semnalul exterior a fost dat la Bastilia de un ofiţer care a retezat cu sabia capul unui cetăţean. Ghilotina e unul din simbolurile centrale. Capetele conducătorilor revoluţionari sunt figurate de Victor Ioan Frunză prin nişte verze. Autorul american e sceptic în ceea ce priveşte veridicitatea informaţiei primite de la biografi. În povestea de dragoste de la Paris nu se ştie, crede el, dacă acel copil rezultat din dragostea lui Tom pentru Marguerite era al lui. Deosebit mi se pare cântecelul prin care iubita îl învaţă numele lunilor, rebotezate revoluţionar. Episodul parizian ia sfârşit.

Furat de unele chestiuni interesante, am uitat să vă vorbesc despre structura piesei. În prima scenă, un soldat şi un sergent, ce nu au deloc apetenţă pentru chestiuni abstracte, caută în West Point, un cartier brechtian, pe revoluţionarul Thomas Paine. Pentru ei, o trupă de zdrenţăroşi montează povestea sub conducerea unui maestru de ceremonii.

Fiecare fragment (călătoria pe vas, revoluţia americană, cea franceză, moartea) conţine elemente simbolice ale marelui mit american.

Călătoria pe vasul dotat cu o sirenă de lemn la proră şi un căpitan cu picior de lemn îl aduce pentru prima oară pe erou aproape de moarte. Treptat, peste trupa cea veselă, care prin mişcări legănate dă spectatorului rău de mare, se întinde disperarea. Condiţia de supravieţuire a devenit ginul, un LSD care dă câteva secunde de uitare. Setea îi macină pe cei ce se îndreptau către colonii, iar Tom Paine e gata-gata să fie aruncat peste bord. O dată sosit în America, e întâmpinat de o alegorică Statuie a Libertăţii, cu razele figurate prin ştiuleţi de porumb prevăzuţi cu beculeţe. Aceasta îi primeşte cartea ca pe o scrisoare de acreditare şi tace. Schizofrenia e boala preferată şi de Foster. Nu trebuie să ne mire atunci că Faima se naşte din coasta lui Tom Paine şi îl însoţeşte ca greierele Jiminy pe Pinocchio. Dacă la început era un copilaş ce-şi gângurea gândurile, spre apogeul vieţii devine un mic tiran. În momentul când Paine scrie „Drepturile omului", unele pasaje îi sunt dictate de Faima sa. Primit în audienţă de Guvernator, Episcop şi General, el ştie că a pornit deja cruciada împotriva Statului, Bisericii şi Armatei britanice. Vorbeam în primele rânduri de metafore furibunde. Această piesă are foarte mult din abisalitatea metaforelor lui William Blake. Revolta şi focul morţii roşii sunt asemănătoare cu incendiul din profeţia acestuia, „America". În timpul luptei, tunurile sunt în erecţie, iar batalioanele par un imens falus.

Mary, femeia pe care Tom o doreşte, înaintează „silently, invisibily" în carnea lui. Poate că e Fecioara, poate că e Moartea, în orice caz e o imagine a mamei. Ea dansează numai pentru el într-o scenă extraordinară, îl sărută, iar spiritul lui este adunat dintre vii de fantoma lui Cromwell.

După această paranteză, să revenim la audienţa noastră. Individul împotriva statului. Reprezentanţii acestuia au o idee excelentă: nu-i interzic cartea, ci i-o impozitează. Ca să aveţi o imagine despre audienţa lui, dramaturgul spune că până şi soldaţii care păzeau Turnul Londrei îl citeau. Marele Paine are o mică slăbiciune omenească: alcoolul. Aflând asta, Guvernatorul ştie cum trebuie să lupte: toarnă whiskey în ligheanul în care se spăla pe picioare şi săracul Thomas nu poate rezista tentaţiei. Judecata omului modern e necruţătoare.

Virgil Nemoianu vorbea cu ocazia recentei sale vizite la Bucureşti, într-un ciclu de conferinţe despre America, de un caracter deliberat al structurii sale politice. Dacă în Europa legislaţiile au apărut în mod organic, într-un proces lent, de adăugiri succesive, Constituţia americană ar fi un produs strict raţional. De altfel, imaginea Americii ca un Paradis terestru care trebuia modelat era de sorginte puritană. Părinţii revoluţiei erau de stânga, centru-stânga (Franklin, Paine), de centru, dar un centru foarte pragmatic (Washington) şi în fine un centru dreapta foarte conservator (Madison, Hamilton, Jay). Cele două extreme erau iluminismul de tip „tabula-rasa", stângismul francez (am văzut deja că ideologul Blake era mistic, adept al lui Swedenborg şi Boehme) şi un ebraism cu rădăcini în Vechiul Testament.

Am folosit acest interesant citat din raţiuni dictate de piesa însăşi. Un quaker îl acuză la un moment dat pe Paine că a adus moartea în Pennsylvania, ţinutul Domnului. De fapt, regele britanic e duşmanul lui Paine, pentru că e imaginea terestră a lui Iahve. La rândul său, acesta va fi încoronat simbolic, aluzie şi la tradiţia monarhică pe care Alèxis de Tocqueville o include în principiile ce au generat Constituţia americană.

Nu trebuie să vă mire dacă textul unui cântec e un anti-psalm sau dacă blestemele seamănă cu cele ale vreunui patriarh bărbos.

Am încercat să pun cât de cât ordine în gânduri. Dacă n-am reuşit, îmi cer scuze. Pentru că farmecul special al piesei constă, cred eu, în aerul de libertate al limbajului politic. Acelaşi Tocqueville arată că există chiar influenţe ale sistemului democratic asupra limbajului – un fenomen opus limbii de lemn. Cu cât sistemul democratic e mai perfecţionat, limbajul devine mai inovativ, cu împrumuturi din limbi vii şi cu o uniformizare a stilurilor şi dialectelor. Actuala „lingua tehnocratica" ce domină viaţa noastră politică e un simptom al avântului nostru democratic. Piesa lui Foster salvează pentru literatură ignoratul discurs politic.

Scenă din Tom Paine **de Paul Foster la Târgu-Mureş (regia: Victor Ioan Frunză)**

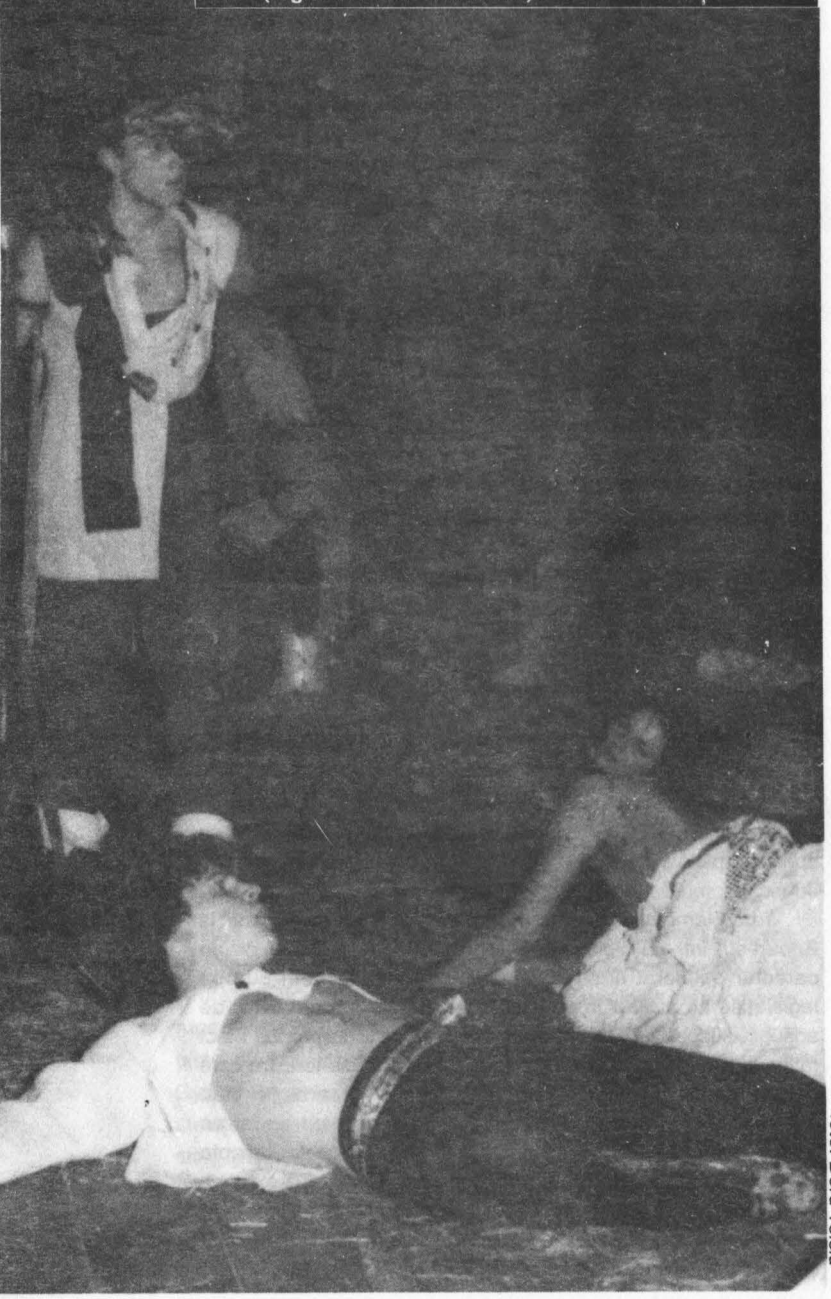


foto: Doru Tolciu

Poate că prima parte a articolului vi se va părea o „burtă" inutilă. Nu cred că se va întâmpla asta dacă vă voi spune că, la un moment dat, actorul principal a refuzat să rostească o replică despre război.

Situaţia neconvenţională nu m-a şocat absolut deloc, iar numele lui Ghandi, invocat ca argument pentru o posibilă revoluţie non-violentă, mi-a amintit de Piaţa Universităţii. Lumânarea aprinsă la finalul spectacolului pentru sufletul lui Tom Paine şi al Eroului Anonim împuşcat în noaptea de 21 mi-au reamintit de vocaţia tragică a românilor, de un oraş plin de Dacii cu sicrie în portbagaj.

Două scene mi-au mai rămas. Probabil v-aţi plictisit, dar ce să-i faci, scrisul e ca malaria şi n-aş avea dreptul să vă privez de scena cea mai frumoasă din spectacol, când, căţăraţi pe o scară înaltă, Paine şi Faima sa personală scriu pe un perete de pânză neagră, cu o bidinea cu coadă lungă, doar atât: „The Human Rights". Mai că-ţi vine să crezi că Raymond Aron, în cartea sa „Le Mythe de la Gauche", are dreptate, că există un mit al revoluţiei, că el exercită asupra intelectualilor fascinaţia morţii violente. Alianţa între revoluţionari şi avangardele culturale e explicabilă prin lupta comună împotriva burghezului filistin sau a burghezului roşu. Între Revoluţia Franceză şi cea Română există mai multe asemănări decât deosebiri. Pentru că daţi semne de nerăbdare, ultima scenă nu v-o mai povestesc. Urmează s-o descoperiţi singuri la teatru.

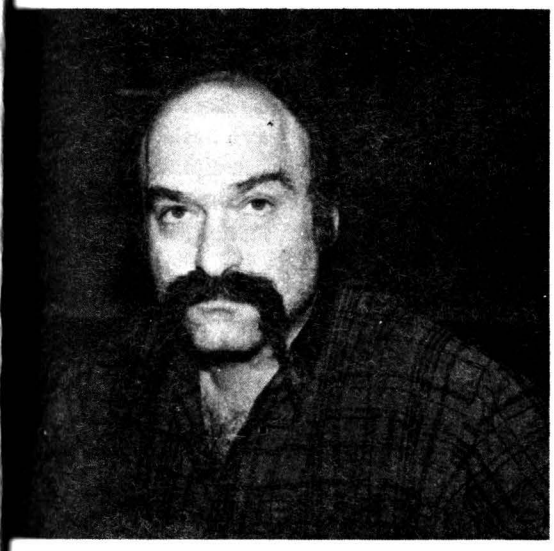
Foarte pe scurt, acum, despre montarea propriu-zisă. Muzica de cabaret e mixată cu jazz, blues şi soul, toate produsele Americii muzicale. Ea imprimă trupei o mişcare permanentă, epuizantă, care cere o pregătire fizică asemănătoare celei pentru o competiţie de karate. Actorii unguri sunt muzicali, iar prin vine le curge sângele ceardaşului.

Adriana Grand recurge la o polarizare a costumului: îmbracă personajele în mătase şi paiete creând o lume a teatrului de pe Broadway („That's only entertainment, folks!") sau în zdrenţele revoluţiei ce-şi are drept corespondent arta punk sau, mai nou, „cultura butoaielor" aparţinând negrilor americani.

Scenografia abundă în simboluri ale modului de viaţă american: de la Statuie până la pop-corn sau ziare. Nu putem trece cu vederea droşca multifuncţională care devine pe rând vas cu pânze, ghilotină, centru electoral.

Tinerii actori maghiari, comparaţi cu studenţii de la ATF... S-ar putea să fim martorii naşterii unei generaţii speciale. Sper să-i văd lucrând şi alte asemenea succese. Pentru că spectatorii prezenţi în sala Atelier a Teatrului Naţional i-au aplaudat un sfert de oră la scenă deschisă. Şi o meritau cu adevărat.

■ **I.B.**



LA BUCUREŞTI, PETRIKA IONESCO SE SIMTE SUB LUPĂ

Legendarul regizor şi scenograf de teatru, operă şi balet Petrică Ionescu, stabilit la Paris, a acceptat invitaţia de a monta un spectacol în România, după 24 de ani. Venit la Bucureşti, la sfârşitul lunii aprilie, pentru semnarea contractului cu Teatrul Naţional, domnul – acum – Petrika Ionesco ne-a declarat:

■ Niciodată nu m-am gândit să pun **Scrisoarea pierdută.** Singură mea legătură cu România teatrală rămăsese **Conu Leonida,** de la Teatrul „Nottara", cu Iordache şi Radoff. Era prin '69–'70. Au fost unsprezece vizionări, la care au venit totuşi oameni, dar nu s-a jucat niciodată pentru public. Cenzorii se tot chemau unii pe alţii, până au interzis spectacolul. Mi-au dat un avânt să plec, căci era primul meu spectacol şi, practic, mi-au tăiat orice speranţă de a mai spera.

Acum, când Cernescu şi Fănuş Neagu mi-au trimis fax-ul prin care mă invitau să montez **Scrisoarea pierdută** la Naţional, bineînţeles că am fost interesat. Mă simţeam foarte liber şi surprinzător de năzdrăvan cu acea bucăţică de text, **Conu Leonida,** care – la „Nottara" – în loc de 40 de minute dura cam două ore şi jumătate. Se inventa foarte mult, cu un perfect echilibru între text şi năzdrăvăniile din jur.

❑ **Câte năzdrăvănii vă propuneţi acum?**

■ Totul e încă foarte crud, foarte fraged. Nu ştiu exact puterea teatrului. Ştiu doar că actorii au rămas tot aceiaşi, excepţionali, formidabili. Important e şi faptul că publicul încă n-a obosit să-i vadă, ceea ce e în sine o performanţă.

❑ **La fel de cunoscut în străinătate ca şi Andrei Şerban, dumneavoastră aţi rămas, paradoxal, aproape necunoscut în ţară.**

■ Aveam doar 23 de ani, eram încă student, aşa că pe mine plecarea în străinătate m-a luat chiar de la ţâţa mamei. Acum, montarea **Scrisorii pierdute** e, pe de o parte, o punere sub semnul întrebării, care de altfel mă şi motivează, într-un fel. Pe de altă parte, trăiesc şi o oarecare spaimă. Căci e pentru prima oară după atâţia ani când mă simt sub lupă. Sper să nu fie chiar ca la microscop. Adică se întoarce fiul risipitor şi nu ştii cum e: e bun, e prost? Sper să n-o luăm de la capăt cu suspiciunea!

Oricum, venirea mea aici nu vrea să dea lecţii nimănui. „Lecţia" a dat-o Ionescol Şi nici n-aş avea cui. Fiindcă tot ce-am văzut n-are nevoie de lecţii.

❑ **Când încep repetiţiile?**

■ Pe 20 septembrie, iar premiera va fi, cel târziu, pe 20 noiembrie. Singurul lucru pe care-l ştiu cu certitudine este că **Scrisoarea pierdută** nu va fi un vodevil clasic – operetă, cum ar veni –, căci va fi plasată în viitor. Se va întâmpla cam prin anii 2000, în Bucureşti, provincia New-York-ului. Şi, bineînţeles, nu va fi vorba de o gogoriţă sau de un banc politic, pentru că avem de-a face cu un război. Care lasă victime serioase, ca orice război politic.

Îmi pare rău doar că nu mai trăieşte Caragiale, ca să ne mai adauge puţin text.

A consemnat

VICTOR PARHON

NOI ÎN LUME

Când a plecat din ţară, în urmă cu vreo şapte ani, Daniela Codarcea – pe atunci, încă, o „tânără scenografă" – avea deja la activ un număr notabil de spectacole (**O noapte furtunoasă, Pericle, Amadeus** etc., la fostul Teatru Giuleşti) şi câteva filme (fiind şi deţinătoarea unui premiu al ACIN pentru costume). Şi mai avea, de asemenea, „un nume". În străinătate şi-a schimbat numele – semnează acum Daniela Kamiliotis –, dar nu şi meseria, continuând să se ocupe exclusiv de Artele Frumoase: pictează, sculptează, face design vestimentar, creează decoruri şi costume. Anul trecut a marcat pentru ea o dublă premieră – lucrul la o operă, **Otello**, şi colaborarea cu Andrei Şerban, care a montat lucrarea verdiană la Opera din Avignon. Prezentat la Festivalul de la Orange, spectacolul s-a bucurat de cronici elogioase la adresa regiei şi a costumelor (aproape 200!), deşi criticii nu s-au sfiit să comenteze foarte sever „prestaţia" orchestrei şi a cântăreţilor (inclusiv a interpretului titular, celebrul Vladimir Atlantov). Anul acesta, Daniela Kamiliotis a realizat costumele spectacolului **Cum vă place**, produs de regizorul Barry Edelstein pentru New Jersey Shakespeare Festival, montare primită, pare-se, foarte bine şi de public, şi de critică. Reproducem o imagine din spectacol pe coperta III a revistei.

*

În vara aceasta, la Tribeca Lab, un mic teatru subvenţionat de New York Foundation for the Arts, a avut loc premiera piesei scurte **Cămila** de Dumitru Solomon. Tradusă şi montată de regizorul Moshe Yassur (care a realizat în stagiunea trecută, la Galaţi, **Cântăreaţa cheală** de Eugen Ionescu) şi jucată de actorii Lee Winston şi George Dinu (fără îndoială, alt compatriot), piesa a avut un succes ce i-a îndemnat pe producători să-i solicite autorului şi alte lucrări. Noroc cu străinii şi cu diaspora...

COUPÉ

ALEXANDRU PALEOLOGU: „Inovația cea mai fecundă acum ar fi renunțarea la inovație“

❑ Ce nuanțe are plictiseala în teatru?

■ **Întâi trebuie să stabilim dacă într-adevăr, așa cum eu resimt, teatrul actual imprimă publicului o stare de plictiseală, o anumită insatisfacție, chiar și în cazul spectacolelor care au succes și sunt aplaudate din rațiuni ușor de decelat (o distribuție bună, imagini scenice reușite, găselnițe care prind și plac). Există un fel de frustrare: așteptarea e înșelată și s-a întâmplat de atâtea ori așa, încât nu poți crede că a n-a oară ai pleca satisfăcut. Îmi explic parțial acest fenomen prin faptul că, de mai mult de șaptezeci de ani, teatrul trăiește sub obsesia inovației. S-au produs la începutul secolului autentice schimbări în concepția despre spectacol pentru că se resimțea o stare de îmbâcseală a teatrului naturalist. Inovațiile n-au afectat însă dicțiunea, nu s-a considerat textul ca un element subaltern sau neglijabil. Rămăsese ideea că spectacolul are la bază un text literar, scris de un mare autor și deci respectat ca atare în dicțiunea convenabilă pentru rostirea lui, dar s-au produs revelații estetice care au zguduit sensibilitatea celor ce receptau tipuri de spectacol cu alură mai regenerată, mai puternică. Imediat au apărut avangărzile cu idei din ce în ce mai năstrușnice, care au supralicitat inovația. De atunci trăim sub psihologia și somația noutății, care este necesară când se produc prea multe clișee, treceri în convențional, în obișnuit și, deci, în ineficiență emotivă a unor procedee. Însă inovația continuă duce la degradarea textului, la disprețuirea și chiar la dispariția lui pe considerente de comunicativitate independente de limbă. În turneele internaționale nu are importanță textul (în cazul unei limbi fără circulație internațională), ci mișcarea, imaginea. Acest lucru are ca efect faptul că un spectacol românesc revenit după turnee în străinătate este insuportabil pentru români: actorii se aud urlând sau șoptind, dicțiunea este cu desăvârșire neglijată și te întrebi dacă nu ar fi fost mai bine să fie prezentată pe scenă o pantomimă, un spectacol de circ sau de grand-guignol.**

Constat un lucru: mă duc la teatru, dar nu mai trăiesc acea fascinație a spectacolului, a luminilor rampei, a rumorii de dinaintea loviturilor de gong, a cortinei care se ridică dezvăluind un alt univers – miraculos, promițător, o realitate secundă mai adevărată, mai intensă decât realitatea din care vii. Lucrul acesta nu se mai întâmplă. Vezi scena goală, vezi obiecte care nici în timpul spectacolului nu vor intra în relație, nu-și vor justifica prezența.

❑ Nu se poate generaliza acest fapt.

■ **L-am remarcat în multe cazuri. Când nu este așa, se întâmplă totuși ca în reacția anticonvențională a teatrului modern să se ajungă la o convenție mai proastă, a ororii de distincție, chiar a anti-stilului, la convenții fără cod.**

❑ „Experimentul care experimentează...“

■ **Un experiment e rezultatul unor supoziții. Dar experimentul în sine, fără finalitate, care nu pleacă de la nici o ipoteză, nu reprezintă de fapt nimic.**

❑ Deci credeți că teatrul nu poate naște un interval în care o altă stare să înlocuiască plictiseala?

■ **Cred că azi șocul cel mai puternic, efectul cel mai izbitor, mai primenitor în teatru ar fi o montare realistă perfectă, cu decoruri recompuse fidel, cu stilul aferent al interpretării. Ar fi senzațional și ar regenera interesul spectatorilor. De multă vreme studenții de la actorie nu mai dau marea probă a purtării costumelor pe scenă cu un stil anume, a mișcării unor personaje cum sunt cele din** Dama cu camelii **sau** Marchizul de Priola; **ei nu știu cum să poarte un frac sau un monoclu. Aceste lucruri fac parte din educația elementară a actorului. Lipsa lor face ca multe spectacole care ar fi în sensul pe care l-am preconizat – o adevărată bulversare, o regenerare, prin simplul fapt că se revine la niște clișee de mult uitate – să nu se poată produce pentru că nu știm cum s-o facem. Cred că inovația cea mai fecundă acum ar fi renunțarea la inovație.**

Am avut o perioadă în care am fost pasionat de teatrul experimental și doream – fiind secretar literar la „Nottara“ – să oferim sala Studio montărilor de piese scurte, care solicită minime investiții materiale și care pot fi testate în fața spectatorilor. Am fost atunci obstrucționați de cei care ne bănuiau de intenții subversive. Era un moment foarte interesant în teatrul românesc atunci, după montarea-reper în spectacologia românească realizată de Liviu Ciulei – Cum vă place. **Turneele românești erau foarte prețuite în străinătate. Mulți critici europeni veneau la București să vadă spectacole. Era o mare emulație și un sentiment euforic că se realizează într-adevăr ceva. Lucrul a fost ucis total în momentul suspendării spectacolului** Revizorul, **montat de Pintilie. Au plecat atunci cei mai mulți dintre regizorii inteligenți și talentați. Au plecat și n-au prea mai venit de atunci. Iar când s-au întors, au dezamăgit sau n-au fost încurajați. Cazul cel mai flagrant, mai întristător, mai lamentabil e cel al lui Andrei Șerban – care a stârnit o adevărată cabală a invidioșilor. Andrei Șerban obținuse, până la revenirea în țară, nu doar succese, ci și un efect considerabil în conștiința occidentală cu** Trilogia antică **– un teatru îndrăzneț, experimental, de substanță. Prea a fost de tot frumos de a trebuit să piară... Însă lucrul acesta ne dă de gândit nu asupra felului în care destinul național se poate cristaliza în teatru, ci asupra destinului societății noastre, în care s-a infiltrat ipocrizia, intoleranța față de valori, încât chiar și oamenii de teatru talentați țin mai puțin la talentul lor și mai mult la autoritatea și la avantajele pe care posturi-cheie în administrația culturii le procură.**

Îi mai rămâne teatrului – în contexte care produc atâta crispare – posibilitatea de a fi o sursă de emoționată contemplare participativă?

Teatrul este totuși divertisment, o noțiune care trece de la cele mai frivole nuanțe până la cele grave. Ar trebui analizat și reabilitat termenul de „divertisment“. Să nu uităm micile glume ieftine din „Moftul român,“ care intră și ele în viziunea lui Caragiale despre

lume. De la aceste forme până la divertismentul pe care-l produce un spectacol Macbeth **sau** Antigona **se deschide un evantai de modalităţi de a zgudui conştiinţa, de a mişca spiritul. De la Pascal se trage critica şi discreditarea divertismentului privit ca un prilej de a omorî timpul, folosit de cei care se plictisesc din pura lor vacuitate interioară. Divertismentul e însă o necesitate umană absolută şi, evident, când merg la un spectacol, fie la unul uşor, bulevardier, fie la unul grav, ţin foarte mult să nu mă plictisesc.**

❑ Ce reflecţii se pot adăuga astăzi unei formulări asupra tragicului cum ar fi cea care-l defineşte ca „imixtiune a unui sistem de referinţă într-un alt sistem de referinţă"?

■ **Această definiţie e eventual stimulatoare, dar efectul ei e tautologic. Cred că formula mai veche şi mai simplă a tragediei (o situaţie în care cineva e constrâns să comită o crimă, să transgreseze o ordine şi acest lucru îl condamnă la pieire) e valabilă pentru totdeauna.**

❑ Chiar în afara ficţiunii scenice?

■ **Tragedia e acum atât de cotidiană încât n-o mai remarc, nu mai are caracterul excepţional din accepţia clasică. „Imixtiunea unui sistem de referinţă în alt sistem de referinţă" a fost permanentă şi atât de irezistibilă încât am trăit-o zi de zi. Deci o contradicţie la regulile clasice ale tragediei: o singură acţiune într-o singură zi. Acum, în fiecare zi, de zeci de ori se întâmplă lucruri care fac ca pesimismul să se suprapună ideii de fatalitate. Nu putem distinge dacă e rău sau bine ce ni se întâmplă, pentru că, de multe ori, răul e regenerator şi fecundant, iar binele poate conţine germenii unor lucruri teribil de dureroase. Reflecţia asupra destinului nostru şi, eventual, asupra felului în care el e captat în artă, în teatru e imposibil de făcut pe scurt; o viaţă întreagă poate că nu e de ajuns. A apărut însă constatarea că nu se mai scriu tragedii.**

❑ Se scriu farse tragice.

■ **Farsa tragică e forma contemporană a receptării conştientizate a unor crize, dar conştientizate la un nivel mediocru. Alain spunea că „tragedia cere o nemurire ilustră pe care o auzi venind". Or nenorocirea nu e ilustră. Înfrângerea nu se produce la un nivel eroic, ci împotriva opţiunilor şi deliberărilor individuale. Tragedia nu e o poveste de ghinionişti.**

❑ Sub această avalanşă de ghinioane, nu se poate supravieţui prin artă?

■ **Ba da. Numai că, dacă ne-am lua după constatările imediate, ar trebui să fim foarte pesimişti. Tradus în ordinea creaţiei, pesimismul există când privim crizele lumii culturale. Nu mai putem invoca – deşi există – capodopere, în spaţiul dramaturgiei, al spectacolului. Toate sunt afectate de un morb al mediocrităţii care nu ţine de realizarea propriu-zisă a operei, ci de climatul din care ea se naşte.**

ADINA BARDAŞ

„Stagiunea" ieşeană – un subterfugiu

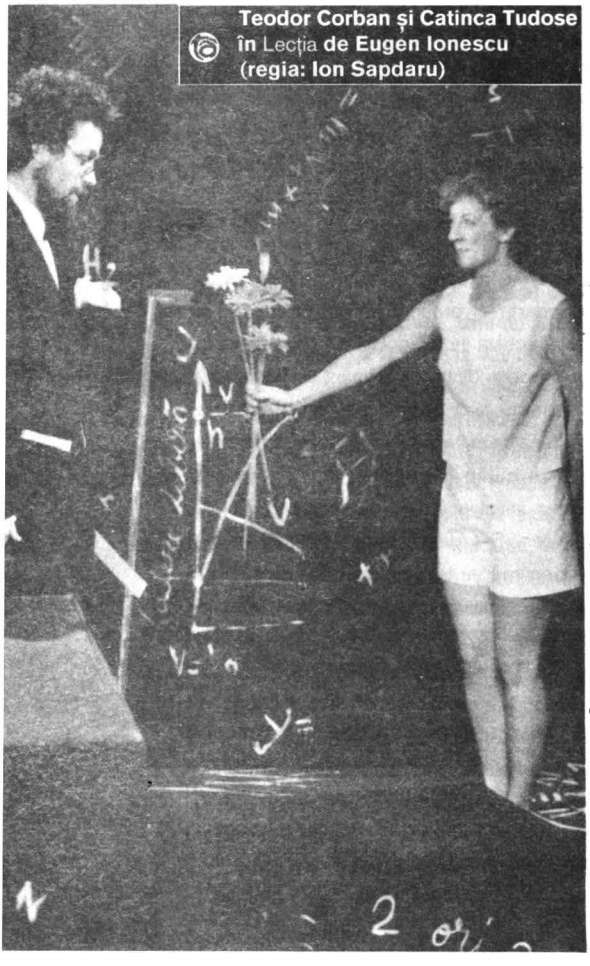
Despre stagiunea '93–'94 a Naţionalului ieşean cronicarul bucureştean sedentar a putut să-şi facă o părere citind numărul 3 din „Stagiunea", editată trimestrial, şi urmărind trei recente premiere, aduse în turneu în capitală. O complementaritate demnă de semnalat, pentru că este de apreciat acest subterfugiu de susţinere a debilului demers scenic prin această publicaţie ce trece în revistă toate montările din repertoriul trupei, plus câteva propuneri temeinic argumentate. Un grupaj de articole este consacrat memoriei celui ce a fost Teofil Vâlcu, personalitate de marcă din stirpea „stejarilor de neclintit" ai scenei ieşene, la care indirect se raporta el însuşi autocaracterizându-se într-un interviu. S-a stins din viaţă visându-se în **Oedip la Colonos** – un rol care i-ar fi răzbunat tragicul destin de actor învins de infirmitate. Pe împătimitul slujitor al scenei iubitorii de teatru l-au mai putut vedea în hainele moderne ale unui actual Aristofan în spectacolul cu **Socrate** de Dumitru Solomon. Dar viaţa merge înainte şi flacăra efemerei creaţii actoriceşti se menţine vie prin pasiunea fiecăruia, cum depun mărturie şi actorii intervievaţi la sărbătorirea a 20 de ani de carieră: Despina Marcu, Florin Mircea, Dan Aciobăniţei. Însemnările Ruxandrei Bucescu de la un workshop italian „commedia dell'arte" vin să confirme acest adevăr de netăgăduit al Teatrului.

Tot în paginile acestea – girate de directorul teatrului, Val Condurache, şi de echipa secretariatului literar: Nichita Danilov, Florin Faifer, Radu I. Petrescu –, ecourile la microstagiunea bucureşteană anterioară amintesc că se miza cât de curând pe un spectacol-eveniment. Fiecare dintre cele trei montări aduse la Bucureşti în primăvara lui '94 ar fi putut să fie un eveniment, dar nici una nu a avut strălucirea necesară.

Prezentat în chiar clipa în care geniul dramaturgului Eugène Ionesco îşi încheia traiectul existenţial concret, spectacolul cu **Lecţia** sa avea toate premisele unei performanţe scenice: o tripletă de actori – Teodor Corban/profesorul, Cristina Cherţ / eleva, Tatiana Ionesi / menajera – sensibili, inteligenţi şi elastici, evoluând riguros între cei trei pereţi ai cutiei de marionete original imaginată de Nicolae Mihăilă; o sugestie scenografică nu îndeajuns speculată de punerea în scenă datorată actorului Ion Sapdaru. În preambulul din programul de sală, acesta indică polarităţile fascinante ale „convenţei dintre Învăţământ şi Putere", dar în lumina rampei nu izbuteşte să materializeze tensiunea atracţiei paradoxale dintre călău şi victimă, dintre mentorul sadic, iniţial inofensiv, şi pupila imbecilă, dar tenace. S-a diminuat tocmai consistenţa filosofică a textului, care persiflează stupiditatea unui perpetuum mobile ce se alimentează din conformismul depersonalizării, o dată instituită rutina aberantă a disoluţiei, a dezintegrării.

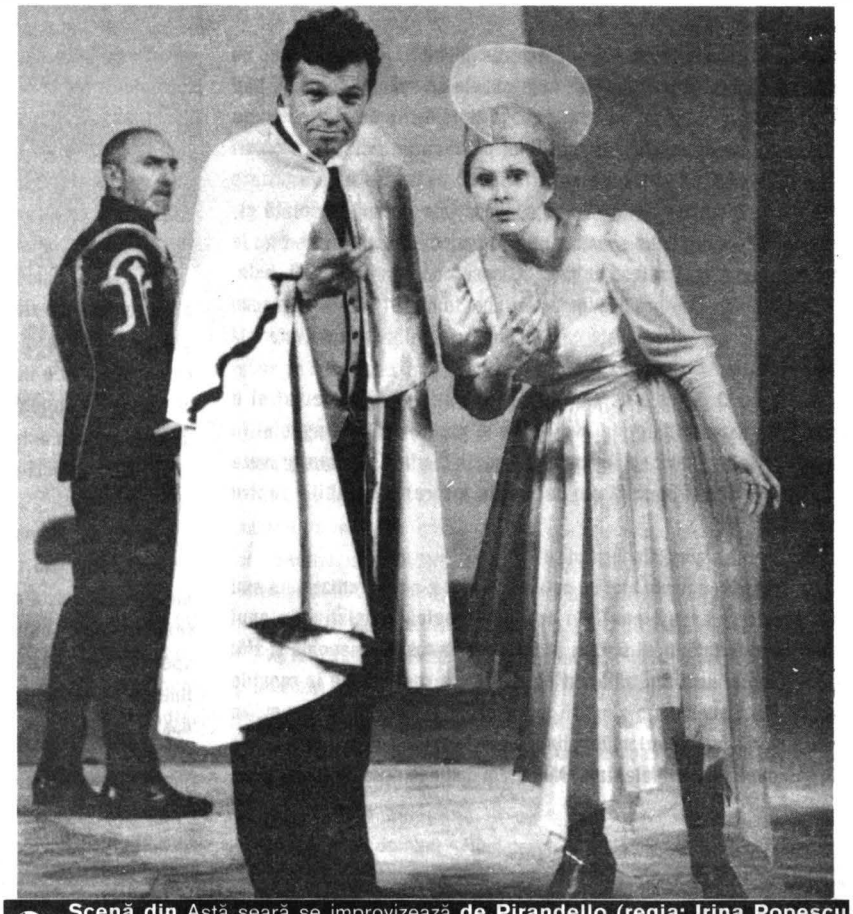
Dacă voltajul acestei montări ar fi atins intensitatea maximă (lucru posibil în condiţiile unei mai ferme articulări regizorale), reprezentaţia s-ar fi plasat cu siguranţă într-o relaţie benefică, de reciprocă emulaţie, cu montarea piesei lui Pirandello **Astă seară se improvizează.** Un

spectacol ambiţios, prin care tânăra Irina Popescu Boieru îşi continuă programul regizoral personal: „În urmă cu patru ani am izbutit să îmblânzesc trupa acestui teatru, cu ajutorul unui bici nevăzut şi diafan, a cărui lovire sper că semăna cu mângâierea..." Cochetând cu teama de responsabilităţile condiţiei de regizor pe care şi-a asumat-o, energica directoare de scenă construieşte, cu aportul scenografei Rodica Arghir, spaţiile pe cât de convenţionale, pe atât de relative ale realităţii şi ficţiunii, aflate într-o continuă pulsaţie de vase comunicante. După o incitantă introducere în atmosfera „jocului" de-a viaţa şi arta, de-a teatrul, care se produce în foaier, unde siluetele protagoniştilor se ghicesc în spatele unui virtual ecran ce le estompează conturul caracterial, avea să urmeze o nescontată confruntare cu un autentic public recalcitrant, format în majoritate din adolescenţi puşi pe şotii. O categorie ideală de spectatori, cărora li s-ar fi putut facilita



Teodor Corban şi Catinca Tudose în Lecţia **de Eugen Ionescu (regia: Ion Sapdaru)**

fotografii de: Brumariu Valentin



Scenă din Astă seară se improvizează **de Pirandello (regia: Irina Popescu Boieru)**

accesul la esenţa umorismului pirandellian nu atât prin reflexul „în oglindă", cât mai ales prin descifrarea explicită a esenţei artei teatrale. Şansa a fost însă ratată dintr-o eroare de distribuţie, Doru Zaharia nefiind capabil să domine sala, şi cu atât mai puţin să direcţioneze complexa incursiune spirituală la care obligă scriitorul italian. Cota de interes şi chiar de participare a publicului, în loc să sporească pe parcursul reprezentaţiei, a scăzut şi s-a alunecat treptat într-o alternanţă de momente alerte şi pasaje plicticoase, în funcţie de putinţa interpreţilor de a-şi impune personajele cu dublă identitate. Un dublu efort zădărnicit de ostilitatea celor din stal şi de la balcon, dar şi de hibele viziunii regizorale. Cu o mobilitate de expresie excepţională, Mihaela Arsenescu Werner şi Sergiu Tudose se detaşează prin memorabile creaţii care dau măsura a ceea ce ar fi trebuit să fie această montare: şocantă developare a prostituţiei spirituale şi a luptei pentru putere, a aglomerării frustrărilor de tot felul, culminând cu recrudescenţa extremismului de orice fel.

În acelaşi turneu s-a mai ratat şi posibilitatea impunerii unui Caragiale „contemporanul nostru" pentru că s-a urcat pe scena Naţionalului o montare hibridă, un studiu submediocru realizat de un grup de studenţi de la Academia de arte „George Enescu" (clasa prof. univ. Sergiu Tudose) îndrumat de lect. univ. Emil Coşeru, care-şi declină însă cu seninătate orice contribuţie efectivă la configurarea spectacolului, deşi semnează „regia". Această reprezentaţie se reţine doar printr-o vioaie schimbare de decor, executată în pas de dans de către figuraţia asigurată tot de studenţi. Nu şi prin prestaţia protagoniştilor, tineri abandonaţi improvizaţiei diletantistice, unui joc îmbâcsit de gesturi inexpresive şi inutile.

Lecţia lui Pirandello despre truda necesară pentru crearea impresiei autentice de improvizaţie artistică se pare că n-a fost asimilată. Încă...

IRINA COROIU

Academia de Teatru şi Film

UŞI DESCHISE, NU LĂSATE VRAIŞTE

Am participat la „Săptămâna Uşilor Deschise" organizată de ATF, Facultatea de Teatru, cu speranţa că voi vedea jocul actoricesc al colegilor mei studenţi, descuiaţi şi inteligenţi ca şi mine – scuzaţi lipsa de modestie! –, plus clarviziunea de extrasenşi cu care studenţii regizori trebuiau să alcătuiască lumile funcţionale ale celei mai bune dintre lumile posibile, TEATRUL românesc. Şi, aşa cum va reieşi din încercările de cronici, vă veţi da seama că am fost un „privitor ca la teatru", iar impresiile le-am glosat pentru dumneavoastră, dar mai ales pentru ei, laudă a eforturilor pe care le fac pentru a se pregăti în condiţiile materiale mai mult decât precare ale învăţământului universitar românesc.

Le mulţumesc tuturor, premiaţi sau nu, actori, regizori, scenografi, coregrafi, profesori, conferenţiari, asistenţi şi, cu voia dumneavoastră, ultimului de pe listă, d-lui rector Victor Rebengiuc, care ne-a primit cu multă ospitalitate.

Mai puţin mulţumit sunt de partea managerială a festivalului care, ca să folosesc o expresie vulgară, ar fi trebuit să meargă brici. Staff-ul celor de la Teatrologie, care a numărat 40 de persoane, în ciuda eforturilor doamnei Ludmila Patlanjoglu, o gazdă primitoare şi atentă, a funcţionat fără a respecta unicitatea centrului de comandă. De obicei, în aceste cazuri se produce învălmăşeală: acum, în final, ea a mai fost şi premiată!

E drept că nici domnia-mea nu a fost uşă de biserică; îmi reproşez că nu am văzut toate spectacolele şi cer pe această cale scuze celor care nu se vor descoperi în cele patru secţiuni:

1) Shakespeare
2) Caragiale, clasicul
3) Cehovianul
4) În loc de post-scriptum

Şi acum las cuvintele să se aşeze pe hârtie, iar eu mă retrag după cortină, căci luminile se sting şi în scenă păşeşte gârbovit Teatrul, să-şi depene povestea unui festival în care oamenii talentaţi m-au bucurat o fracţiune de secundă, când m-a vizitat un înger.

"Fair is foul and foul is fair" – Shakespeare

Isabelle Cristea e obsedată de „căutarea timpului pierdut" (Lévy-Strauss). Să privim kabbala ei regizorală, sintetizată în prezentarea lectorului universitar Dragoş Galgoţiu: „pământ, apă, foc, feminitatea visului şi a nopţii, poarta ca trecere şi barieră între lumi, copilul, bufonul şi femeia faţă în faţă cu imaginaţia şi cu frica", iată toată artileria grea a simbolisticii sale. Îndemnul meu ar fi să sucească gâtul elocinţei, căci senzaţia de suprastructură greoaie adăugată nervurilor atât de fine ale textului shakespearian mă obligă să-i demontez demonstraţia pornind de la acesta. Apa, pământul şi focul alcătuiesc lumea încă de la presocraticii „fizicieni". Vrăjitoarele mi se

ADRIAN PINTEA: „Săptămâna uşilor deschise" ar putea fi un semnal foarte bun pentru cei interesaţi în reîntinerirea echipelor de teatru bucureştene. Dacă aceştia (directori de teatru, critici, regizori) ar fi prezenţi în proporţie mai puţin simbolică şi întâmplătoare, cum s-a întâmplat acum...

Ar mai fi nevoie şi de nişte sponsori serioşi şi, în mod sigur, de o altă casă pentru Academie. Aceasta funcţionează acum într-o fostă şcoală de jandarmi. Ce vă spune asta?

par numai corecte, căci mă aşteptam să găsesc acea incantatorie putere a limbajului primitiv, ca în poezia lui Barbu, pe care mişcarea târâtă şi ritmicitatea loviturilor de băţ nu reuşesc să o compenseze. Dat fiind faptul că „Surorile Fatale" nu-i prea reuşesc (deşi avea la îndemână ielele), ele constituind, după Coleridge, cheia descifrării dramaticului „dinlăuntru", întreaga montare e periclitată. Nu înseamnă că naşterea lor din perdelele verzi nu e o soluţie interesantă, căci mi-a amintit de o poză din cărţile de biologie ale mamei în care, între petalele unei flori, se dezvoltau embrionii unor animale ciudate. Iată-mă alunecând eu însumi în suprainterpretare. Noaptea e contrapunctic marcată de dansul falnic şi strălucitor al pumnalelor şi al săbiilor. Găleata din mijlocul scenei conţine apă plurivalentă: e când rituală, când obişnuită, când expiatoare pentru crima comisă. Pumnalele ţin de Yang, de polul plus şi ele vor

ION TOBOŞARU: „Săptămâna uşilor deschise", eveniment în viaţa spirituală a Academiei de Teatru şi Film, se constituie drept program cultural ce ambiţionează să înfăţişeze specialiştilor din domeniu unele reuşite juvenile şi simultan pedagogice din sfera creativităţii scenice. Sunt impresionat că în cercul acestei emulaţii spectaculare studenţii, adolescenţi azi, şi cei mai tineri sexagenari, actori, regizori, teatrologi, titraţi academici din ultimele decenii au fost în apropierea mea, a celui sărbătorit la 40 de ani de activitate universitară. Lor, celor prezenţi atunci, şi lor, celor ce m-au însoţit din apropierea îndepărtată cu inima inteligentă – o reverenţă prietenească şi lacrima bucuriei mele de ex-adolescenţă.

VALENTIN SILVESTRU: Considerând că dramaturgia naţională are o funcţie formativă esenţială în procesul de învăţământ al artei dramatice, am fost sesizat, în „Săptămâna uşilor deschise", de selecţiile (şi rezultatele) din această parcelă a programului. Mai puţine şi ceva mai sărace ca anul trecut, opţiunile – câte sunt – vădesc însă iniţiativă şi gust cultural. Nu ştiu dacă e oprită abordarea şi a autorilor contemporani; observ cu precauţie absenţa lor. Fiind un participant „din afara contextului", ni se atrage atenţia, celor de acest soi, într-o foaie ce ne-a fost distribuită (sub semnătura unui distins profesor) că judecăm după alt sistem de criterii, lipsit de informaţii pedagogice, şi că devenim „estetizanţi". Poate că ar fi utili să şi discutăm examenele, cei dinăuntru cu cei din afară, dacă ne gândim că, după ce pleacă din şcoală, studenţii ies de sub aripile nobilelor ocrotitoare pedagogice şi intră în gheara cârâitoarelor estetizante din marea ogradă comună.

declanşa sarabanda crimei şi a remuşcării. Dar nu pot fi de acord că la Shakespeare poarta desparte sacrul de profan; interpretarea mi se pare reducţionistă. Pornind de la cartea lui Georges Duby despre frică, în care vorbeşte despre mecanismul complicat ce punea în mişcare porţile castelelor medievale, cred mai degrabă că poarta e un simbol care desparte două lumi ale fricii: cea a pericolului exterior de cea a pericolului care se ascunde în minţile criminale ale thanului şi soţiei sale. De fapt, în faţa crimei poarta rămâne neputincioasă. Scena descoperirii cadavrului de către MacDuff e cea mai apropiată de interpretarea mea, agitaţia personajelor răscolite şi muzica fac ca în creierul meu moştenit în parte de la o reptilă să rezoneze pentru zece secunde FRICA. Cred că, dacă ar fi pornit în căutarea nuanţelor ei, tânăra regizoare ar fi avut rezultate mai bune. Portarul, în celebrul său monolog fanfaronic, maschează sentimentul cel profund. Lennox, cu credinţa în cobe, aduce frica prostimii. Dar cea mai puternică, pentru că are dimensiuni abisale, e însăşi frica thanului, un Raskolnikov care găseşte în Lady Macbeth motivaţie şi refugiu. Căci ea îşi păstrează luciditatea absolută şi poate din această cauză forţa ei e demonică.

Elixirul, **exerciţiu de commedia dell'arte (regia: Sandu Mihai Gruia)**

Profesoara Sanda Manu şi studenţii anului III Actorie, repetând Hatmanul Baltag de I. L. Caragiale şi Iacob Negruzzi

Ca să porneşti prin „codrul de simboluri" trebuie să iei cu tine cartea-călăuză, căci a recurge la mitificare pornind de la Eliade (moda lui americană a fost pusă în legătură cu ascensiunea mişcării „flower-power" cu gust pentru supranatural) mi se pare prea puţin. Spectacolele domnului Giurchescu ar fi trebuit să fie o lecţie de „aşa nu". Cât despre Rege – „Unsul lui Dumnezeu" –, el depăşeşte forma goală a cavalerismului şi îşi trăieşte cu voluptate teama. Nu întâmplător este coborît în criptă, adică în Infern. Am fost cu siguranţă prea aspru c-un fragment, dar aş fi vrut mai multă claritate în concepte, căci viziunea Isabellei Cristea e încă departe de punctul terminus al căutării sale.

VICTOR REBENGIUC: Apreciez foarte mult exerciţiul studenţilor de la Teatrologie în vederea organizării de festivaluri. După experienţa ediţiei a II-a a „Săptămânii...", aş face însă o sugestie. Produsul finit al Academiei de Teatru şi Film se afirmă în spectacolele de la sala „Casandra" şi cred că efortul şi atenţia teatrologiior trebuie să se îndrepte şi către această activitate de lansare a viitorilor actori şi regizori de teatru.

Îmblânzirea clovnilor

Dan Victor e un firurg al râsului. Sub bisturiul lui, împrumutat de la Bergson, acesta se descompune în mişcări mecanice într-un kinetograf, sau cum se vor fi numit primele maşinării cu grădinarul stropit: înapoi la gag, la oul strivit în palmă, la îmbrânceli filtrate prin teatrul absurdului, suntem la câteva ore de la înmormântarea unui golan celebru transmisă de TVR în cca. 3 (trei) secunde, la care au participat Văcăroiu şi regele Mihai. Practic, cuplul Petrucchio-Catarina este trecut pe planul al doilea, atenţia regizorului se

GELU COLCEAG: „Săptămâna uşilor deschise" nu este un festival, nu este o suită de spectacole, ci un examen. Un examen al celor mai buni. În primul rând al studenţilor teatrologi, care exersează organizarea viitoarelor festivaluri, alcătuirea caietelor-program etc., apoi al studenţilor creatori, în „refacerea" (nu repetarea) examenului susţinut în sesiunea din iarnă. Şi, nu în ultimă instanţă, este un examen al nostru – al celor care gospodărim colectivitatea studenţilor – şi al profesorilor din Facultatea de Teatru.

concentrează pe această haită veselă de clovni, totul într-o „lectură pe verticală" folosind doi actori: Costel Caşcaval, puţin crispat, şi Ioan Bătinaş, un lungan cu ochelari, simpatic foc. Emblematică pentru această montare este scena în care Catarina strigă: „Nemernicilor!" şi toţi sar într-un picior, semn al plecăciunii invertite, al dispreţului popular pentru etichetă, dar şi izvor al comicului buf.

Încă o dată sub ameninţarea unui alt gen de puritanism, cel al non-valorii, clovnii sunt invitaţi pe scenă sau pe ecranul unui film de Fellini şi toată povestea râsului de la mimus şi karagöz născut în ieslea unui iarmaroc sau bâlci nu are niciodată sfârşit. Dan Victor ne demonstrează că mai e încă posibilă o îmblânzire de clovn.

ILEANA BERLOGEA: Aceste „Uşi deschise" sunt într-un fel o premieră europeană. Şcolile de teatru au obiceiul să-i arate pe absolvenţi atunci când îşi termină studiile, dar nu în procesul lor de formare. Or, Academie de Teatru şi Film face acest lucru cu sinceritate şi generozitate

VALERIA SECIU: Am fost impresionată de implicareaTeatrologiei, care a asigurat întreaga organizare a manifestării cu accente de profesionalitate. Exista pericolul ca acest minifestival să alunece spre „serbare". Acest lucru nu s-a întâmplat, atitudinea organizatorilor fiind echilibrată, măsurată. Ei au ştiut să se ia în serios şi să ne impună şi nouă, celor invitaţi, să-i luăm în serios. Felul în care s-au prezentat ţine de profesionalism. „Uşile deschise" oferă studenţilor, actorilor, regizorilor, actorilor-păpuşari şi marionetişti, teatrologilor ocazia să fie cât mai aproape de condiţiile reale ale meseriei.

Caragiale, clasicul

Hatmanul Baltag

George Munteanu, istoricul literar, numea această piesă scrisă la două mâini cu Iacob Negruzzi – după o clară delimitare a sarcinilor, Negruzzi scriind versurile şi Caragiale, proza – „comedie de lunion". O judecată prea aspră pentru o piesă care apărea între două capodopere, căci preşedintele comitetului local al Teatrului Naţional îl chemase pe autorul dramatic muntean, aflat într-o perioadă de strâmtorare financiară, la Iaşi unde, pe 23 februarie, îl numi director de scenă. Dar nici pretenţiile libretului nu erau prea mari, căci nuvela lui Gane, care a generat textul, a intrat de atunci într-un meritat anonimat.

Mecanica intrigii şi numele (Comisul Stacan, Pleaşcă, Duşcă, Budugcă, Arghirita, trimitând la celebrul roman popular, şi Zulnia, împrumutat de la Asachi) vin cu siguranţă din Alecsandri. Dar factorul poştal rural, ca şi scena relatării unor bancuri sunt create de Caragiale, iar graţia versurilor menţine prospeţimea unei piese uitate pe nedrept.

Vodevilul e, în ciuda aparenţelor, un gen foarte greu, căci e un sincretism de coduri (muzical, verbal, gestual) alcătuit din sumarea geometrică a elementelor componente. Iar distracţia spectatorului nu e chiar atât de ieftină pe cât pare la prima vedere. Jurnalul maiorescian, atât de lipsit de imaginaţie, oferă însă o idee în sprijinul argumentării mele: „Ceartă între Negruzzi şi Caragiali pentru modificări necesare. Caragiali violent, grosolan şi inutilizabil. Seara Junimea animată". Şi-au dat palme, mă-nţelegeţi dumneavoastră!

LEOPOLDINA BĂLĂNUŢĂ: În lumea noastră devine din ce în ce mai importantă comunicarea. Să nu trăim în bârlog, închişi, ci să fim mereu transparenţi, deschişi. „Săptămâna uşilor deschise" naşte spiritul unei generaţii, adunând la un loc atâţia viitori oameni de teatru. E important ca ei să se cunoască, să păşească împreună de la începutul acestui drum fascinant,dar aspru. Teatrul este o creaţie colectivă, iar viitorul e al lor.

Despre actul întâi al montării Sandei Manu pot spune că a fost jucat cu tinereţe de studenţi, care au voce dar sunt pândiţi de pericolul parodiei ieftine (cum e secvenţa cu reclama la vinurile moldoveneşti; aceeaşi modalitate am întâlnit-o şi la păpuşari, în foarte îndoielnice prelucrări de basme care căutau ... o antropologie a păpuşii!!!). Remarcări, ca să folosesc o expresie a antrenorilor de fotbal, nu voi face pentru că grupa mi s-a părut omogenă şi cred că merită continuat acest proiect printr-o montare la Casandra, un act de valorificare a moştenirii culturale, deşi simt că expresia mea este iremediabil conotată.

CĂTĂLINA BUZOIANU: „Săptămâna uşilor deschise" e o formulă de competiţie foarte exactă, care imprimă o stare necesară de emulaţie. Ambiţia studenţilor de a cuceri primele locuri i-a obligat la salturi spectaculoase. E important că talentul se poate vedea devreme, când încă nu e sofisticat, prelucrat.

Poate că n-ar strica, la următoarea ediţie a „Uşilor deschise" (dacă voi mai fi invitat), să văd **Soacră-mea Flflna**, în care personajele citesc literatură de consum, iar obsesia generală e „frumoasa Giurgiuveanu", faimoasa otrăvitoare din epocă, semn că Ev. zilnic e o invenţie mai veche.

Caragiale şi grotescul. Precursorii

Fără să fiu maliţios altfel decât în doze normale, pot spune că editura Humanitas, prin amploarea pe care i-a dat-o, m-a îndepărtat de Cioran pe care mi-am propus să-l citesc la 50 de ani, când moda se va stinge – căci a devenit fără voie un „Elevul Dima dintr-a şaptea" – şi numai în franceză. Aşa că, atunci când văd într-un program realizat de o studentă de la Teatrologie un fragment din „Pe culmile disperării" din care aflu că „grotescul este negaţia absolută din care nu pot răsări decât haosul şi neantul", atunci mă retrag în carapacea suspiciunii şi bănuiesc că montarea respectivă are pretenţii mari. Având la îndemână definiţia acestei categorii estetice, să pornim în căutarea ei în spectacolul-examen al domnului profesor Florin Zamfirescu care, alături de Subiectul nostru, autor cu umor alogen („jegul ironiei"), realizează un amestec din **Sfântul Mitică Blajinu, Gaiţele, Domnişoara Nastasia, Mobilă şi durere, Proştii sub clar de lună.** Cititorii noştri, care sunt mai deştepţi decât noi, ştiu cu siguranţă autorii.

FLORICA ICHIM: Pentru mine, „Săptămâna uşilor deschise" a fost o infuzie de tinereţe, m-am bucurat de emoţii proaspete, am văzut ochi luminoşi, mulţi, neînchipuit de mulţi, şi am descoperit talente. Ce-mi puteam dori mai mult?

Jumătate din scene nu le-am văzut, întrucât eram plasat într-un unghi mort. Oricum, voi vorbi despre lucrurile care mi-au plăcut şi voi atrage asupră-mi epitetul de estetizant din partea domnului profesor Cojar – sărbătorit, după festivitatea de premiere, împreună cu mentorul teatrologiei româneşti, discipolul lui Tudor Vianu în estetică, Ion Toboşaru, într-o minunată celebrare a celor 40 de ani de efort pedagogic şi artistic, căci prin mâinile celor doi a trecut toată floarea teatrului şi criticii româneşti.

EMIL BOROGHINĂ: Organizarea „Săptămânii uşilor deschise" se pare că a fost excelentă şi îmi este ciudă că timpul nu mi-a permis să fiu prezent la toate manifestările. Avem nevoie de o infuzie de tinereţe şi energie. Îmi promit ca anul viitor să fac tot posibilul să steu cât mai mult la Academia de Teatru şi Film, în timpul „Săptămânii...".

Dar să revenim la cestiune. Cuplul Farfuridi – Brînzovenescu mi-a lăsat o vagă amintire a faptului că trăim într-o lume de urechi care ascultă „marea trăncăneală", lume pe care Mircea Iorgulescu o încarnează în Pristanda, primul şi ultimul securist de geniu. Spiridon rosteşte celebrul său monolog despre afurisenia lui Jupân Dumitrache notându-l într-un caiet rufos cu creion chimic, deci se pare că ţine jurnal, iar apoi face echilibristică pe o sfoară fără a avea puterea să se sinucidă. Ziţa e o grăsană unsuroasă, internabilă la ospiciu, care-şi dezvăluie graţioasele pulpe de curcan, adevărată

ION ZAMFIRESCU: Frecvent, mai ales în ultima vreme, se fac speculaţii şi se ridică întrebări privind metodele „îmbătrânite" ale sistemului şcolar sau un anume contencios dintre exegeza de catedră şi dreptul la emancipare al celor din bănci. Socotesc, cei puţin pentru unele din aceste speculaţii ori întrebări, că manifestarea studenţească amintită le dă un răspuns. În orice îmbătrânire pot exista germeni de regenerare şi din orice conflictualitate pot răsări principii de armonizare, dacă ştim şi vrem ca în lucrurile vieţii noastre să punem competenţă, credinţă, răspundere, desigur, şi puţină înălţime

femeie a cavernei sau a grotei despre care era vorba (italian: grotta – grotesc).

Scena telefoanelor din **Sfântul Mitică Blajinu** mi se pare, cu încurcătura ei de fire, calchiată după spectacolul TV. Babele din **Gaiţele** sunt şi ele oubliabile, iar acel Rudolph Valentino de mahala din montarea lui Zamfirescu e prea vulgar.

ION COJAR: Sunt dator cu o mărturisire. Târziu mi-am dat seama că m-am „prins" în activitatea pedagogică pentru că la prima experienţă am avut şansa să lucrez cu un grup de studenţi foarte talentaţi, care au devenit celebra „serie de aur". Talentul lor mi-a dezvăluit latura cu adevărat sublimă a acestei profesii. Devin pescari numai cei care, atunci când aruncă pentru prima oară undiţa în apă, prind peşte.

Cu omagierea de azi m-aţi ajutat să înţeleg mai limpede *rostul meu* pe lumea asta şi că, poate, „regia" n-a fost decât o cale, un exerciţiu de iniţiere pentru a putea ajunge la împlinirea primei, adevăratei mele vocaţii: pedagogia artei actorului. Mulţumesc încă o dată pentru minunata adunare a atâtor personalităţi, pentru sărbătorirea aceasta care a adunat la un loc atâta talent, atâta energie creatoare şi viitori mari artişti.

Scena cea mai apropiată de intenţia iniţială mi se pare ultima, când cinci grupuri de câte trei actori, care alcătuiesc fără îndoială o tipologie, joacă aceleaşi replici în chei şi partituri diferite – acelaşi text şi alte game –, iar mecanismul transmiterii replicii de la un grup la altul e foarte delicat, căci raţiunea interioară, adevărul estetic dictează trecerea de la Ortansa 1, la Ortansa 4 (de fapt, mai corect spus, la personajul care i se adresează), admirabilă poliloghie a incomunicării care depăşeşte, prin experimentul textualist, viziunea cam tradiţionalistă a ansamblului.

Repetiţie la Bergamot şi Garaska **după Leonid Andreev (regia: Vlad Massaci, anul I)**

ANCA PLATCU (studentă Teatrologie anul IV, preşedintele juriului): Faptul că de la această ediţie festivalul „Săptămâna uşilor deschise" a devenit competitiv provine şi din necesitatea de a completa, din interiorul unei generaţii, actul artistic cu cel critic. Responsabilitatea este considerabilă, dar asumarea ei de către cei nouă membri ai juriului, reprezentând toate secţiile Facultăţii de Teatru – cu o singură excepţie, motivată obiectiv –, înseamnă că acest pas trebuia făcut.

Caragiale şi juriul

Aleasa juriului, în particular a doamnei Valeria Seciu, a fost Veta – Ada Navrot – din exerciţiul doamnei profesoare Sanda Manu, cu un chip ciudat, care exprimă în mod natural mirare şi durere şi care a primit în mod meritat distincţia pentru actorie la anul al treilea.

Cehovianul

Dramatizarea Ancăi Colţeanu e o reuşită involuntară. Dacă în program ea anunţă că doreşte să surprindă un întreg sistem de relaţii, în centrul căruia îl aşază pe preotul satului, suprapunând schiţei „Un parastas" alte poveşti – cu un Mitka, rod al iubirii păcătoase dintre popă şi Makarievna, cu dascălul Matvei şi soaţa Nina, îngrijoraţi că n-au dat mâncare la raţe, soluţie apropiată de semantica cehoviană în ansamblul ei – tot acest efort alcătuieşte o montură pentru o perlă de personaj, Andrei Andreici, băcanul care vrea să organizeze un parastas în cinstea Mariei „preacurvita", fiica lui care se făcuse artistă. Vlad Georgescu e unul dintre nedreptăţiţii de jurii (şi spectacolul de balet a avut aceeaşi soartă, deşi Luiza Popa montase un feminist vis al bărbatului care descoperă erosul pur al Femeii cu literă mare, baiaderă şi strip-teusă, în timp ce pe un extraordinar fond muzical, amestec de rock şi blues, un retroproiector aruncă pe un perete focul nesfârşit din oţelăriile Idului – a se citi iadului – şi apoi plonjează cadru cu cadru într-o pădure cu copaci dezgoliţi; şi pentru toate astea premiul nu se acordă!!!), care vor judeca totdeauna subiectiv. Tânăra regizoare întăreşte astfel conflictul central al nuvelei, recuperează sensul supra-uman al singurului personaj şi reuşeşte exact unde dorea mai puţin. Oricum, experienţa doamnei profesoare Cătălina Buzoianu în materie de dramatizări îşi spune cu siguranţă cuvântul.

CARMEN STANCIU (studentă Teatrologie anul III, director executiv al „Săptămânii"): „Săptămâna uşilor deschise" a însemnat, şi pentru studenţii teatrologi, reluarea unor exerciţii. A unor exerciţii începute acum doi ani, cu Festivalul „I. L. Caragiale", şi continuate la festivalurile de la Piatra Neamţ, Sighişoara, Satu Mare, Costineşti...

„Săptămâna..." a mai însemnat scaune, critici, cărţi, flori, mese, afişe lipite, coca-cola, o clanţă, poze, poze şi poze...

Piesă fără titlu (Platonov)

Mara Paşici – clasa conf. univ. Cristian Hadji-Culea – te izbeşte în montarea ei prin modestie. Ea nu urmăreşte originalitatea cu orice preţ, ea lucrează cu actorii şi împreună şunt pe cale de-a afla amestecul acela ciudat de tristeţe, mizerie şi utopie pe care, oricâte asemenea trinoame aş inventa, nici eu nu-l pot defini altfel decât numindu-l Cehov. De fapt, mi-e chiar frică să-l poată defini cineva vreodată, căci în clipa următoare sufletul nostru ar fi mai sărac de el.

Dar destul cu melancolia blegoasă. Să privim ce decizie ia eroul nostru – interpretat de Macbeth (Zoltan Lovaş), cu mai multă poftă de joc şi cu mai multă empatie –, care trebuie să aleagă între legănatul copilului, toată atmosfera casnică şi apăsătoare, şi vaporoasa, şturlubatica Saşa ori iubirea potenţială de la care primeşte o scrisorică. Cristalizarea acestei decizii, iată ce urmăreşte

DAN VICTOR (student regie-teatru anul III, clasa conf. univ. Tudor Măràscu): Văd această manifestare ca un rodaj (chiar dacă paralela nu este atât de plastică), ce include şi stârnirea spiritului competitiv. Este totodată şi un tip de întâlnire cu care e bine deja să ne obişnuim: întâlnirea de mâine cu publicul, cu critica şi, de ce nu, cu colegii, în cadrul unui festival. Introducerea „premiilor", indiferent cum e privită, nu poate avea decât un rezultat benefic. Pentru cei care au primit distincţii drumul trebuie să fie clar: înainte. Pentru ceilalţi participanţi, „Săptămâna..." rămâne o provocare profesională cu ecouri în viitor.

Mara Paşici, iar Ioan Bătinaş face un Trileţki corect, fiind foarte aproape de visătorii inefabili cehovieni a inteligheţiei ruse. Mişcarea scenică, tot acel du-te-vino şi uşa, element central al decorului care serveşte perpetuei mişcări de ascundere a adevărului, cred că dau sens unui travaliu regizoral pentru care actorul este chiar în măsură prea mare necunoscuta ce trebuie rezolvată.

Trei Surori – regia, Alice Barb – e un spectacol pe care nu l-am văzut în întregime, deci în privinţa lui nu mă pot pronunţa.

BEATRICE BLEONŢ (studentă regie – teatru, anul III, clasa prof. univ. Tudor Mărăscu): A fost o mare şansă pentru toţi studenţii Academiei de Teatru şi Film. Practic despre mine, ca studentă la regie de teatru, s-a aflat prin intermediul „Săptămânii uşilor deschise" de anul trecut, şi a fost primul pas important în afara Academiei.

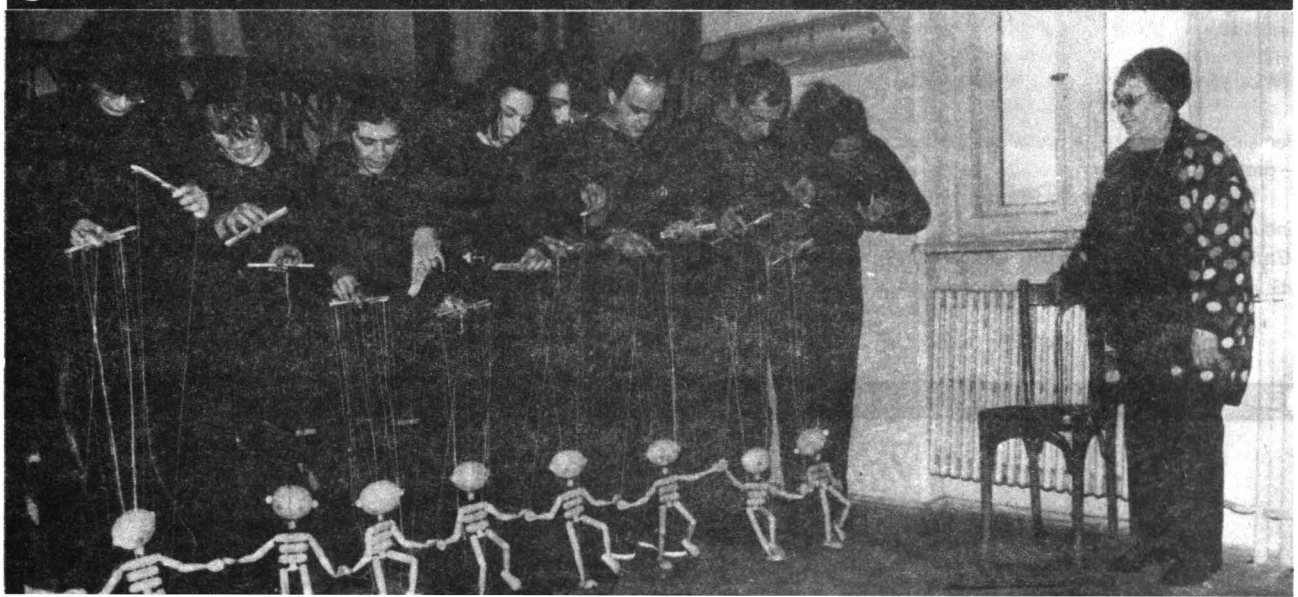
În loc de post-scriptum

Vreau doar să menţionez două chestiuni de care n-aş vrea ca cititorii să nu afle: în primul rând, lecţia deschisă prezentată de clasa d-lui profesor Mircea Albulescu, anul III Actorie B, cu piesa americanului A. Wesker **Cartofi prăjiţi cu orice** pe care vă sfătuiesc să n-o pierdeţi la studioul Casandra căci e un **E pericoloso sporgersi**, un discurs despre armată, într-o bază RAF, jucat de studenţi foarte talentaţi, cu accente metafizice, în cazarma cu ofiţeri maniaci (ofiţerul pilot, caporalul Keel), în care soldatul cel mic moare, iar un altul recită o poezie a disperării intitulată „Iisus Mântuitor".

În al doilea rând, **3 songuri** după Brecht, numai cântec de prostituate, câţiva paşi schiţaţi lângă banale scaune, doi peşti simbolici, suferinţa deşelată şi germană cu accent tragic, iubitul ei a plecat definitiv şi peştele îi aruncă cu scârbă un dolar, vapoare şi iubiri pe chei, după butoaie, şi o actriţă adevărată care nu are nevoie să strige: „Priviţi-mă, eu joc"; ea cântă şi dansează şi se numeşte Maria Varsami – premiată şi ea, pe bună dreptate.

IULIAN BĂICUŞ

Conf. univ. Dorina Tănăsescu şi studenţii marionetişti ai anului II



Scenă din Nevestele vesele... **de Shakespeare, Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov (regia: Beatrice Bleonţ)**

ANII NEBUNI AI LUI BEATRICE BLEONŢ

Nevestele vesele din Windsor nu mi se pare o piesă aleasă întâmplător. Shakespeare ocupă în cultura română un loc special, iar încercarea de a deplasa accentul de pe piesele lui târzii, cu puternice trăsături baroce, în anii '80 (**Furtuna** lui Liviu Ciulei a intrat deja în subconştientul colectiv, la secţiunea intelectuală a lui) pe o comedie uşoară care nu cere un efort intelectual prea mare, ţine de schimbări ce au loc în interiorul „canonului", explicabile prin apariţia unei noi sensibilităţi teatrale, cea post-modernă. Acest termen cam vag cuprinde sub umbrela lui largă dramaturgi ca Matei Vişniec sau Alina Mungiu, scenografi ca Adriana Grand şi regizori, printre care cea mai tânără este Beatrice Bleonţ.

Ea, ce-i drept, nu a lucrat cu traducerea regretatului Leon Levitchi, care utiliza tradiţionalul mod de a caracteriza personajele prin limbaj, ci, apelând la simţul lingvistic al cuplului de traducători Anda Teodorescu – Andrei Bantaş, a trasat contururi socio-dialectale foarte fine. Piesa a devenit joc în interiorul limbajului pur prin intermediul căruia setul restrâns de convenţii se poate combina într-un număr infinit de variante. Traducerea cea nouă este mai jucabilă.

Structura de adâncime conţine o dublă „comedie a erorilor": cea dramatică, dar şi cea dată de propagarea actelor ratate, a bâlbei sau a greşelii lingvistice, semn că în profunzimea sufletului acestei lumi lucrurile nu prea sunt în regulă; un exemplu freudian clasic e replica hangiului homosexual care îi spune lui Fenton „domnişoară".

Dar joaca ei priveşte mai curând chestiunile contextului. Mută acţiunea într-o staţiune pe malul mării, cu cabine de baie roz ca într-un tablou de pop-art, îşi populează scena cu personaje gangstereşti care au traversat parcă oceanul la bordul unui transatlantic ca să provoace agitaţie în micul orăşel britanic care se pregăteşte pentru „locale". Tocmai această intruziune cred că va provoca cele mai mari discuţii. Shakespeare nu suflă nici un cuvând despre alegeri. Dar Beatrice Bleonţ spune, chiar în program, că doreşte să-l autonomizeze pe Falstaff, conferindu-i dublu statut – de amorezat şi de politician. Şi, pe deasupra, atmosfera electorală o filtrează prin Caragiale. Eu cred că pot coborî şi mai adânc în examinarea intenţiei sale, căci ea suprapune Anglia şi America, cele două paradigme ale capitalismului modern, surprinse într-o vârstă de aur pentru autorii post-moderni americani – nebunii ani '30 –, privind pe rând cele două feţe ale medaliei: lumea pragmatică, judecând în dolari, a prohibiţiei şi a primelor răpiri ale racketerilor, şi idilica lume în care cetăţenii britanici îşi beau şocolata, joacă cricket sau merg la vânătoare de „păsăruici". Regizoarea mizează pe o complicitate a spectatorului, căci ironia ei înţelegătoare, care subminează credibilitatea propriilor personaje (Falstaff nu e chiar atât de vajnic precum afirmă, ci e un biet escroc închipuit), are ca ţintă finală lumea adevărată, obligată să se întoarcă la rădăcinile capitalismului, atât de mulţi dintre semenii noştri fiind azi axaţi pe agoniseală şi pe jaf.

Un alt element care justifică episodul alegerilor locale constă în importanţa acestora în câmpul politic britanic – foarte echilibrat, cu doar două partide care se succedă la guvernare – în care jocul murdar (falsificarea alegerilor) nu este posibil. Despre mentalitatea românească în domeniu nu vom vorbi, dar semnalul învăţării regulilor democraţiei îl vom primi în ziua în care „localele" vor deveni un ritual!

Costumul mi se pare foarte important în demersul regizoral, căci, pe lângă implicaţia lui socială – halat alb, robă, anteriu –, el e un semn iconic al acestei lumi, doamnele purtând toalete foarte moderne cu stilizări retro: pălării oală, taioare Chanel şi furou brodat de o deosebită fineţe. Toaletele lui Falstaff, cu lavalieră şi parfum prost, creează un „amant italian" care cântăreşte peste o sută de kilograme. Dar cei mai amuzanţi sunt chiloţeii cu inimioară pe care îi arborează cu nonşalanţă în escapadele lui amoroase. Cei doi tineri sunt departajaţi tot prin costum – junele-prim poartă sweater ca Robert Redford şi merge la tenis, iar nepotul nătărău e mândru de pantalonii lui scurţi.

Încă din prima scenă, când personajele se întâlnesc pe plajă, dezgolite, putem anticipa tratamentul pe care îl va aplica regizoarea care dezgroapă umorul britanic din **limericks** şi filmul mut, din comedia bulevardieră (scheletul din dulap), contrariind inerţia de gândire a spectatorilor, ale căror aşteptări sunt permanent înşelate (scena cactusului), semn că Beatrice Bleonţ ştie că un public trebuie obligat să lucreze cu un text, să-i acopere spaţiile goale: într-un cuvânt, că un public trebuie uşor manipulat. Robin, „pişpirelul cel mic", „şoimanul" e gătit, nu întâmplător, într-un costum scoţian şi e un Charlot la scară mai mică – mă refer la înălţime, nu la jocul actoricesc al acestei simple funcţii dramatice shakespeariene, cea de curier. Celălalt curier e mai complex, căci Doamna Quickly face şi desface căsătorii, a părăsit rolul de codoaşă rurală pentru cel de ţaţă demimondenă, melancolică şi materialistă şi cu înclinaţii erotice deloc ascunse.

Bine surprins mi se pare conflictul lingvistic care degenerează în duel – amânat, bineînţeles – dintre preot şi doctor. Preotul e mai mult „scholar" decât „wit", iar presiunea latinei sale cam aproximative îi provoacă un automatism de tip derivativ: „căsătoreasa ta" pentru „cea cu care trebuie să te căsătoreşti". Doctorul Caius e o victimă a bilingvismului, căci calcurile lexicale şi morfologice din franceză erau răspândite probabil printre contemporanii dramaturgului, aflaţi sub vraja unui etern snobism lingvistic (situaţie în care se

găsește și autorul acestor rânduri, care folosește prea multe englezisme). E aici și un dinte împotriva cuceritorilor normanzi, deși trecuseră câteva secole bune de la cucerire. Dacă preotul încearcă să ridice spre sine cuvintele, doctorul, dimpotrivă, se lasă purtat în derivă de limbaj. Scena împăcării mi se pare extraordinară. Cățărat într-un copac, apărat de niște chiloți roșii și ținând într-o mână pumnalul și în cealaltă Evanghelia, preotul își întâmpină adversarul cu o poză christică și marțială (ciudat oximoron facial), iar acesta sosește obsedat de chestiunea onoarei. Hangiul îi împacă pe „înțeleptul cerului" și „învățatul pământului", care trebuie doar „să se ciomăgească cu vorbe".

Slender, nepotul tâmpit, are drept stil personal limbajul copiilor, căci ce altceva e parola pe care o alege pentru întâlnirea cu aleasa inimii lui – „La popa la poartă / E o mâță moartă" – decât un vers dintr-un joc de copii?

Nu am spus aproape nimic despre cele două cupluri – Forzii și Pagii. Pe lângă arhicunoscuta păcăleală pe care cele două doamne vor s-o administreze gelosului domn Ford, analiza sentimentului acestuia e ușor autonomizată, căci e unul din firele dramatice subterane ale piesei. Tratarea mi se pare însă originală, căci apelează la intertextualitatea situațională, dacă ar fi să botezăm așa maniera în care anumite replici sunt rostite ca-n **Hamlet** și chiar, mai evident, ca-n **Othello**, de unde provine și problematica batistă.

Contextul nu ține numai de costum și de situația de comunicare în care s-a intervenit, căci pentru coregraful Beatrice Bleonț în primul rând muzica poate crea atmosferă, poate crea viață. Falstaff intră în scenă pe „Bolero"-ul lui Ravel și sunetele orchestrei însoțesc și însuflețesc sau, dimpotrivă, batjocoresc situații dramatice deosebit de vii. Strauss, romanțe, marșuri, valsuri, jazz și Pistol cu poezioarele sale, un soi de rap verbal care fragmentează și mai mult această lume caleidoscopică.

Scena finală e centrul de greutate al piesei. Ea se desfășoară lângă stejarul lui Horn, „monument al naturii", într-un ritual celtic al crengii de aur tratat în cheie parodică. Bărbăția lui Falstaff trebuie jertfită pe altarul familiei, celulă de bază a societății burgheze, deși tentația păcatului rămâne în continuare la fel de mare pentru cele două doamne. Deghizat în cerb – cuvânt-cheie cu univers semantic sinonim celui declanșat în mintea domnului Ford de ideea „coarnelor": Acteon, Jupiter cu vaca, corrida sunt doar câteva din recurențe –, el va asista legat de copac la un „lac al lebedelor" pe muzică din „Spărgătorul de nuci" interpretată în maniera unui marș, explozie de dinamism în care false cupluri schițează un „pas-de-deux" grotesc, cu efecte comice demne de desenul animat al lui Disney, în care dansatorii erau hipopotami.

Această seară de teatru profund tineresc și coerența viziunii sale regizorale m-au determinat să scriu un pretext de cronică în care am avut grijă să fac propriile mele teorii. Urechelile binemeritate le va primi Beatrice Bleonț din partea unor oameni de teatru cu mai multă experiență.

Succesul regizoarei e cu atât mai prețios cu cât răscumpără (oare?) tragedia acelei fracturi de menisc care punea capăt carierei sale de dansatoare. Pe de altă parte, e succesul unui teatru de provincie, „biată piele de măgar" a teatrului românesc, care a știut să strălucească în fața celui mai pretențios public fără a avea vreun complex. Iar autoarea morală e Doamna Ford – Paula Ionescu, care a jucat la ruleta spectacolului negru impar și a câștigat. Și, o dată cu ea, teatrul românesc a mai câștigat un regizor.

■ **I. B.**

UN VODEVIL DUPĂ REȚETA A.T.F.

Prezentat la sala Amfiteatru a Teatrului Național, vodevilul **Peleș Împărat** de Iorgu Caragiale (muzica, Alex. Flechtenmacher) are aproape toate datele unei producții de serie a Academiei de Teatru și Film: un text care devine pretext, o bună doză de inventivitate regizorală (în sine), nu lipsită de umor, dar sfârșind îndeobște prin supralicitarea efectelor comice, o vânzoleală scenică zglobie, încercând să ia aparența spiritului de echipă. În cazul dat, formula e cel puțin adecvată și nu i-am reproșa acestei premiere cu vodevilul lui Iorgu Caragiale, a cărei regie îi aparține lui Grigore Gonța, decât prea multele lungimi la care s-a ajuns, precum și supărătoarele carențe de ordin muzical ale reprezentației. Căci mulți dintre tinerii absolvenți parcă se întrec în a ne dovedi, atunci când cântă, că sunt alături de cestiune. Ceea ce nu-i face mai puțin simpatici, în continua lor zbenguială prin scenă, recomandându-le măcar buna pregătire fizică.

Clasa (prof. univ. Grigore Gonța, conf. univ. Alexandru Lazăr, lect. univ. Paul Chiribuță, asist. univ. Tomi Cristin) e foarte numeroasă și spectacolul o prezintă mai mult „global", neîngăduindu-ne să ne pronunțăm asupra tuturor individualităților care o compun. Se detașează, desigur, Tania Popa, interpreta rolului principal (Papelca), având încă de pe acum o prezență scenică eclatantă și un bogat registru dramatic, precum și o anumită prospețime necăutată, pe care o întâlnim parcă din ce în ce mai rar. Aceleași calități, conferind farmec scenic, le-am întrezărit și în evoluția lui Mihai Călin (Bujor, fiul împăratului). Este evidentă înzestrarea pentru comedie de care dispune Liliana Mocanu (Cucoana Despina). Profiluri scenice pregnant conturate ne oferă apoi Brânduța Mircea (Zâna Florilor), Florinela Andreica (Fronița), Cristina Pancu (Aristița) și Oxana Moravec. Nu sunt lipsite de interes, chiar dacă în tușe mai groase, evoluțiile lui Lucian Dolgan (Stănilă), Marius Săvescu (Vistierul Răchită) și Ovidiu Cuncea (Peleș Împărat).

Decorul și costumele semnate de Carmen Stănescu dovedesc că, la nevoie, se poate face și teatru sărac, mai ales dacă există har, capabil să confere forță de sugestie detaliului scenic.

Cât despre spiritul uneori mai curând „băscălios" decât „parodic", credem că ține și el de amintita rețetă A.T.F., căreia îi este de astă dată tributar spectacolul, semnat regizoral nu numai de Grigore Gonța, ci și de Alex. Lazăr și Paul Chiribuță ca asistenți de regie și de Tomi Cristin ca regizor secund. Să fi fost poate prea mulți pentru un vodevil așa de mic?

■ **V. P.**

Scenă din Peleș Împărat **de Iorgu Caragiale la A.T.F. (regia: Grigore Gonța)**

INFLAȚIE DE NONVALORI

Dintotdeauna, în învățământul artistic a existat riscul promovării unui anumit coeficient de nonvalori, sporit o dată cu, într-un fel, fireasca umflare a cifrei de școlarizare, survenită după ani de ridicolă diminuare a numărului de locuri din acest domeniu de pregătire superioară. Nu trebuie uitat nici că 1994 este anul absolvenței primei promoții de „diplomați" ai universităților particulare cu facultăți de profil, a căror apariție se datorează și fostelor exagerate restricții de ordin numeric. Rămâne de constatat în ce măsură se întreține, cu bună-știință sau nu, o foarte periculoasă confuzie de ordin estetic. Talentul fiind o noțiune la fel de greu de identificat ca și de cuantificat, a devenit entitate neglijabilă, iar actul artistic ajunge adesea să se confunde cu actul fizic propriu-zis, creația reducându-se la mimetism. Cât privește transfigurarea artistică, aceasta este ignorată total în virtutea unei așa-zise desacralizări, ce perpetuează moda „demitizării" din anii '60. În numele „firescului", s-a ajuns să se promoveze banalul, urîtul, dizgrațiosul, sub pretextul schimbărilor de mentalitate în materie de categorii estetice, al modificărilor de gust, dar, de fapt, din cauza lipsei de educație estetică, de rafinament artistic. Deoarece democrația – fie ea reală sau doar demagogică – a atras după sine și devalorizarea performanței artistice, minimalizată ori nici măcar scontată.

Acest fenomen nu tocmai nou devine flagrant nu atât în spectacolele claselor de actorie (unde profesorii n-au uitat că trebuie să păstreze măcar aparența unor prestații artistice meritorii și omogene, pentru a-și justifica propria prestație pedagogică – chiar atunci când ea este de natură cvasi-diletantistică), cât într-o montare a unui student la regie: **Visul unei nopți de vară**. E adevărat că atât densitatea metaforică, precum și efuziunea lirică sau muzicalitatea structurală a textului par a sta sub semnul improvizației, al nebuniei, al visului, dar acest lucru, în ecuația artistică, implică o viziune complexă, profundă și nuanțată, care să tindă măcar spre relevarea genialității autorului, și nici într-un caz spre o aplatizare a sensurilor. Dar ideea de „libertate", sublimată în text și evidențiată în citatele de exegeză anume reproduse în programul de sală, continuă să rămână nebuloasă pentru această generație atâta timp cât nici măcar noțiunea de „libertate de creație" nu-i este clară; căci o concepție novatoare presupune prealabila asimilare a tehnicilor specifice. Afișarea unui superfluu „egalitarism" între categoriile de personaje ale piesei anulează orice brumă de conflict, în condițiile în care „populismul" ar fi putut constitui obiectul unei satire de mare actualitate dacă protagoniștii ar fi fost capabili să-și depășească propria condiție de modești veleitari la porțile Thaliei. Formula „hippy" adoptată putea fi viabilă – și, probabil, aceasta a și fost intenția studentului în anul IV, Vasile Nedelcu –, vizând acel tip de sensibilitate de largă respirație pe care au încercat să-l impună beatnicii anilor '60. Și care prezenta similitudini cu gestul shakespearean al întoarcerii la natură, la filonul rustic al existenței și, deopotrivă, la universul vechilor basme cu spiriduși atotputernici și licori magice împlinind orice vrajă. De unde și rapelul la virtuțile drogului ce permite evadarea într-o metarealitate care, în termeni teatrali, ar fi posibilă o dată cu transfigurarea artistică, absentă însă din reprezentație. Interpreții, lăsați la voia precarei inventivități proprii, par ei înșiși căzuți sub incidența unei hipnoze care evidențiază vanitatea deșartă a naturii umane. Lipsa de imaginație și suplețe este comună viitorului director de scenă de la clasa prof. univ. Alexa Visarion și majorității interpreților.

Absolvenții aceștia, pregătiți de prof. univ. Ion Cojar, au mai avut prilejul să se desfășoare și în spectacolele de clasă, unde experimentatul dascăl a avut grijă să atenueze pe cât posibil deficiențele de... har, de natură fizică și intelectuală, printr-o adesea judicioasă distribuire a rolurilor. În cazul montării cu piesa lui Federico Garcia Lorca **Casa Bernardei Alba** există un indiciu elocvent că s-a studiat nu doar textul, ci și autorul despre a cărui operă se spune că păstrează vie tradiția teatrului hispanic al Secolului de aur – suita de fotografii ale personajelor confruntate cu plein-air-ul –, amintind că piesa inspirată de un fapt real a fost scrisă inițial în „spiritul unui document fotografic"; în condițiile pervertirii noțiunii de onoare, o dublă mistificare a sensului vieții, deturnată de la logica ei, dar reumanizată prin intermediul poeziei dramatice.

Alegând piesa lui Maxim Gorki **Azilul de noapte**, profesorul Cojar s-a gândit să încerce să penetreze universul uman al studenților înșiși până dincolo de oglinda rampei, așa că a plasat „ieșirea la lumină" – comunicarea cu exteriorul – în planul trei: o ușă ce se va dovedi în final limanul morții și simbolica limită artistică; din pragul ei se anunță sinuciderea Actorului, erou generic plecat în căutarea altor zări. Fiecare interpret se individualizează prin tarele pe care le poartă atât ca personaj, cât și ca ipotetic artist, având rezervat momentul său de culminație confesivă, când, stigmatizat de neputința de a se redresa, urcă pe masa joasă din mijlocul încăperii centrale ca pe un piedestal pitic asemănător vieții proprii, trunchiate din start. Din sinusoida existenței zbuciumate, debutanții au tatonat doar câte o potecă, în genere fiind corect plasați pe orbita unor posibile creații viitoare, la o eventuală reluare a partiturii în anii ce vin. Depinde cum vor izbuti să-și configureze cariera cei 19 absolvenți ai clasei prof. univ. Ion Cojar, asist. univ. Gavril Pinte și Andrei Zaharescu: Viorica Bahnaru Bantâș, Amalia Ciolan, Silvia Codreanu, Bogdana Darie, Corina Dănilă, Diana Dumbravă, Andrei Duban, Mircea Gheorghiu, Traian Grigoriu, Valentin Ionescu, Liviu Lucaci, Pavel Lucian, Delia Nartea, Carmen Papa, Cătălin Păduraru, Diana Pâslaru, Mihaela Sîrbu, Dragoș Stemate, Cristian Toma.

Moment din Visul unei nopți de vară **de Shakespeare (regia: Vasile Nedelcu)**

Scenă din Casa Bernardei Alba **de García Lorca, clasa Ion Cojar**

Când actorii studenţi sunt atent îndrumaţi, cu deosebit scrupul pentru fineţea investigării textului – în cazul dat, cehovianul **Trei surori** –, dar şi a psihicului uman în genere, pentru redarea coerentă a concluziilor acestui modern demers, rezultatul poate fi de-a dreptul excelent: **Destine**, studiu realizat la clasa prof. univ. Dem Rădulescu, prof. asoc. Dinu Manolache. Pe orbite inerţiale, o suită de incompatibilităţi generate de false angoase şi nostalgii, de suferinţe derizorii, amendate discret prin deriziune. E aproape incredibil cum la aceeaşi clasă s-a eşuat (şi recidivat, prin prezentarea în diverse manifestări şi competiţii) într-o pretenţioasă tentativă de simulare a unui Entertainment in American Style: **Cabaret**. Lupta cu recuzita modestă şi căznitele încercări de a intra în dialog plurilingv contravin flagrant regulilor genului acesta ultrastilizat, presupunând o excepţională virtuozitate tehnică şi o ireproşabilă omogenitate interpretativă, un perfecţionism ce-şi permite să sfideze detaşat frivolitatea întreprinderii. De altfel, sofisticatul angrenaj coregrafic al montărilor broadway-ene sau hollywoodiene se bazează îndeosebi pe virtuţile ansamblului. Şi nu pe supraestimatele şi supralicitatele resurse individuale ale celor 16 absolvenţi: Ioana Abur, Daniel Badale, Vitalie Bantâş, Radu Băiţan, Iulian Bălţătescu, Olga Buhnevici, Alice Caracostea, Ramona Ciobanu, Sorin Cristea, Ioan Cucoară, Mihai Danu, Cristian Nicolae, Cesonia Postelnicu, Daniela Tapalagă, Felix Totolici, Carmen Ungureanu.

Adoptând tactica maximei eficienţe cu minim efort, mai tânărul pedagog Grigore Gonţa (asistat de conf. univ. Alex. Lazăr, lect. univ. Paul Chiribuţă şi asist. univ. Tomi Cristin), conştient probabil de decalajul dintre cei 20 de studenţi ce i-au fost încredinţaţi, a recurs la soluţia reprezentaţiei „de conjunctură". Pentru un festival balcanic a pregătit **Vesela farsă a cocoşaţilor**, alegorie aparţinând lui Anton Pann, care a românizat cu haz tezaurul paremiologic balcanic. Calul de bătaie al montării de astăzi a devenit în exclusivitate orientalismul, uitându-se că genul se mai înrudeşte cu farsa attelană şi commedia dell'arte, care invită la o participare afectivă deosebită: o gamă largă de reacţii contrastante, de la compasiune la dispreţ şi de la cruzime la blândeţe, de la detaşare superioară la suficienţă imbecilă, de la falsitate la sinceritate, prin zeflemea şi sarcasm. S-a preferat însă alunecarea într-un comic facil, care s-a şi degradat repede. Mai ales că următorul spectacol a fost vodevilul lui Iorgu Caragiale **Peleş Împărat**, similară formulă de actualizare a basmului Cenuşăresei, ceva mai inspirată. Despre seriozitatea travaliului acestei clase avea să pledeze doar **Agamemnon**, originală prelucrare după Seneca, captivantă prin acordul dintre insolitul efect plastic gimnast, respectiv dinamica stilizării expresivităţii corporale, şi dramatismul lapidar al replicii, bine susţinut de câţiva dintre cei altfel atât de greu de identificat în prestaţiile de grup: Florinela Andreica-Şontea, Daniel Beşleagă, Catrinel Bădina, Aura Călăraşu, Mihai Călin, Ovidiu Cuncea, Lucian Dolgan, Marius Drogeanu, Iulia Gheorghişor, Lucian Ifrim, Brânduşa Mircea, Liliana Mocanu, Oxana Moravec, Adrian Neacşu, Cristina Gabriela Pancu, Ionuţ Pohariu, Tania Popa, Marius Săvescu, Daniel Tudorică.

Destine (Trei surori) **de Cehov, clasa Dem Rădulescu**

Fragilul raport între facil şi subtil, între divertisment şi substanţă şi-a făcut sesizabilă oscilaţia şi în spectacolele absolvenţilor clasei de regie a prof. univ. Valeriu Moisescu, care (din motive mai mult sau mai puţin obiective) au fost doar doi, iar la Bucureşti a ajuns doar unul (**Cimitirul păsărilor** de Antonio Galla, montată la Oradea de Anca Bradu, nu a avut asigurată deplasarea). După ce, în **Piesă cu repetiţii**, montată tot la Naţionalul din Târgu-Mureş, orchestrase într-o manieră sobră puzzle-ul unei desprinderi de viaţă, Theodor Cristian Popescu şi-a ales pentru examenul final al perioadei de ucenicie o veritabilă imagerie coregrafică pe un text (iniţial, radiofonic) consacrat unei dramatice încercări de revenire la existenţa normală – **Aripi** de Arthur Kopit, care i-a prilejuit actriţei Farkas Ibolya o creaţie memorabilă.

La antipod, comedia bulevardieră a lui Neil Simon ar fi trebuit să stimuleze inventivitatea studentei în anul IV Florentina Enache (clasa de regie a conf. univ. Silviu Purcărete şi Dan Micu), dar **Rapsodie în doi** nu este decât o montare oarecare într-un decor oribil, cu unele ingeniozităţi de adaptare muzicală, dar şi cu nepermise neglijenţe în îndrumarea celor doi actori, Andreea Măcelaru şi Cristian Şofron, invitaţi de la Teatrul „Nottara" şi de a căror pregătire s-a ocupat nu viitoarea regizoare, ci Constanţa Câmpeanu.

Superficialitatea se cere şi ea eradicată o dată cu stăvilirea avalanşei de nonvalori, mai „active" printre numeroşii candidaţi la statutul de actor decât printre rarii (deocamdată) aspiranţi la titlul de regizor.

IRINA COROIU

ATELIER

„Nu uita energia, Șerban!“ sau Al doilea grup Șerban

În luna august a avut loc la Arad, sub conducerea lui Andrei Șerban, un „workshop“ organizat de UNITER. Treizeci de tineri actori din toată țara au creat, timp de opt zile, un spațiu miraculos, un adevărat Macondo teatral. Cititorii revistei „Teatrul azi“ pot avea acces la el prin câteva interviuri, luate actorilor din București. Experimentul „celui de-al doilea grup Șerban“, așa cum le place să se numească, merită, credem, întreaga dumneavoastră atenție.

Medeea Marinescu, studentă anul III ATF:

– Mi s-au părut extraordinare deopotrivă sistemul de lucru și ritmul. Ele îți impuneau o anume organizare interioară, te obligau să acționezi și să gândești rapid. Totul se baza pe o concentrare superioară. Nu, nu era doar o pregătire fizică, ci și una vocală și

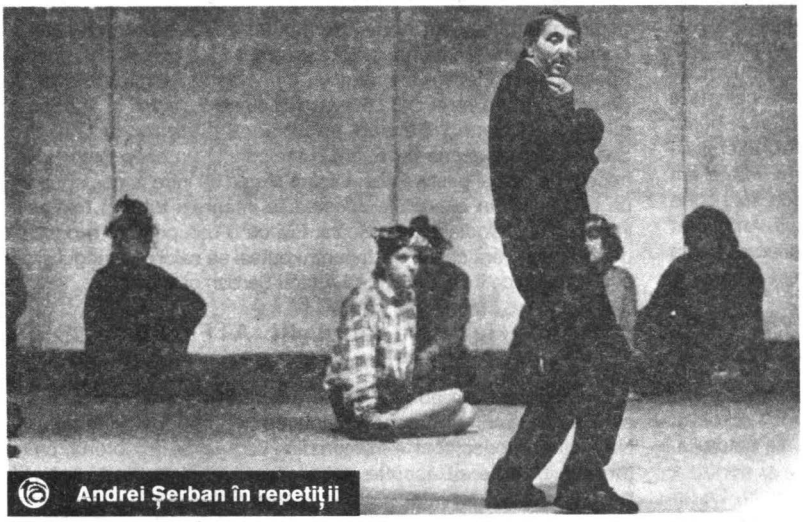


Foto: Gabriel Bugnar

Andrei Șerban în repetiții

ritmică. După, erau discuțiile. Cred că a contat enorm faptul că puteam să ne spunem fiecare părerea. Era ca într-un cantonament, nu aveai practic timp pentru alte lucruri, erai foarte legat de ce se întâmpla acolo. A fost o muncă de echipă, am reînvățat să ne înțelegem, să lucrăm împreună, să ne ascultăm, să fim atenți unii cu alții, să fim atenți la ce se întâmplă cu noi și la ce se întâmplă în jurul nostru.

Mie cele mai importante mi s-au părut exercițiile de improvizație. Nu ni se cerea ceva finisat, ceva spectaculos. Eram liberi să pornim de la senzații, de la la impresii, de la cele mai simple și mai adevărate lucruri. Ne-am curățat de forme, de ceea ce învățasem, am scăpat de acel ceva care te fură. Am scăpat de regia lucrurilor. Am scăpat de regie. Acest tip de exerciții dezvoltă foarte mult imaginația. Nici nu bănuiam câte imagini se pot naște din trupurile noastre și din câteva bețe de bambus. Imaginile erau dintre cele mai ciudate: mere, balauri, brontozauri... (*Medeea râde.*) Am încercat să găsim altceva, ceva absolut nou. Un fel de brainstorming teatral. Totul era spontan, nu ne gândisem înainte la o formă sau la ceva asemănător. Ritmul era infernal: între zece și șaisprezece ore pe zi. În prima zi am făcut febră musculară din cauza efortului. Apoi, în zilele următoare, după zece ore nu eram obosiți deloc. Energia venea din ceea ce făceam.

Iosif Capotă Marius, student anul IV ATF, clasa Sanda Manu:

– Lucrul cu Andrei Șerban m-a purtat într-o altă lume, un „mundus imaginaris“ în care timpul și spațiul nu mai existau. Era un univers paralel, iar formele de comunicare țineau acolo de o altă dimensiune. Dincolo de cuvântul vorbit, dincolo de gestul cotidian. Ca imagine, pot să-l compar cu grafica lui Escher. Cred că știi desenul acela cu două mâini care se desenează una pe alta. Andrei Șerban ne-a pus o întrebare, fără să aștepte imediat răspunsul nostru: ce-a fost mai întâi, gândul sau cuvântul? În momentul acela mi-a venit în minte desenul. Niciodată nu vom ști cine pe cine desenează. Nu poți gândi gândul și cuvântul într-o relație de cauzalitate. Ele coexistă. *(Ca în semnul lingvistic, se gândea reporterul.)*

Omul Andrei Șerban exista, dar nu ni se dezvăluia. Vocea lui nu avea nici o umbră de resentiment.

Impresiile nu s-au sedimentat. Uneori mi-e teamă să mai ies pe stradă, să am discuții banale, mi-e teamă să nu pierd ceva. Am nevoie de o perioadă în care să conserv, să mă conserv.

Ovidiu Cuncea – absolvent ATF 1994, clasa prof. Grigore Gonța, actor la Teatrul Evreiesc de Stat:

– Am lucrat cu Andrei Șerban pentru că *Trilogia* este cel mai mare spectacol pe care l-am văzut. Și pentru că știu că pretutindeni în lume unde a inițiat asemenea ateliere sau a luat studenți pentru un an de zile a făcut lucruri extraordinare. El nu-și face niciodată un plan, pornește de la câteva idei. Nu cred că în străinătate a lucrat pe basme românești. Cred că el caută o formă de expresie dinlăuntrul actorului; cât mai simplă, cât mai apropiată de ceea ce simt copiii. Tu le povestești un basm și ei, cu jucărioarele lor, pot să-l refacă. Copiii sunt mai apropiați de viața din care au venit, de viața de dinainte. *(Și voi sunteți niște actori-copii, gândește reporterul.)* Noi suntem mai hârșiți. Habar n-am de ce l-a ales pe Prâslea. A spus că asta citise în avion sau că asta avea cel mai proaspăt în cap. Eu mi-am reamintit povestea, uitasem detaliile. Cred că trebuie s-o mai citesc de câteva ori ca să intru în adâncimea basmului. Exercițiile m-au ajutat să cobor și să văd ce e în mine, mi-am descoperit blocaje pe care le aveam față de dans, mișcare, ritm. Blocajele astea vin

din educaţie, din ceea ce sunt eu. Actorii foarte talentaţi trec peste asemenea blocaje, alţii au un blocaj la un anumit nivel. Pot bate ritmul de zece ori, de exemplu, şi a unsprezecea bătaie se pierde în creier. Şerban m-a făcut să văd de ce mă opresc şi de ce totuşi trebuie să reuşesc. Cu vocea, cu exerciţiile de respiraţie – la fel. În şcoală le făcusem puţin superficial; în momentul când le-am făcut cu el, pentru că venisem spre el din iubire (aşa cum a fost iniţial când am intrat la ATF, dar acolo n-am găsit unitatea de aici) a fost altfel. Am înţeles de la Şerban cum să fim foarte deschişi, cum să fim ceea ce vibrează în noi acum. Mai concret, am lucrat monologuri din Shakespeare. Ne-a spus: „fiecare cuvânt are o vibraţie. A fi sau a nu fi. Ce vibrează în mine «a fi»? Fiinţa în momentul ăsta. Topesc cuvintele în mine, apar nişte imagini. Iar apoi «a nu fi» – moartea, trupul gol în coşciug. Sau «a nu fi» şi totuşi exist dincolo de lume. Post-existenţă. Eu cred în viaţa de apoi, un musulman crede altfel. De aceea Hamlet al meu e personal, se simte că vine din mine."

L-am auzit cerându-ne să ne întoarcem la teatrul vechi: se juca în aer liber, vocile erau „pozate" altfel şi impresionau mai tare. Dar Andrei Şerban nu ştie cum era teatrul vechi. *Trilogia antică* era doar o propunere semnată de el. Pentru mine, atelierul a fost o liturghie. A fost o relaţie între credinţa cu care am venit, iubirea care a realizat transferul şi actul creator propriu-zis.

Marcela Motoc – studentă anul III ATF, clasa Olga Tudorache-Adrian Pintea:

– Din punct de vedere profesional, e un mostru sacru. Cred că dacă ar auzi, reacţia lui ar fi mai mult decât umană. Am impresia că e timid. L-ar copleşi, cu siguranţă. Din punct de vedere uman, e un om extraordinar. Am descoperit o calitate a lui: simte, cunoaşte omul foarte bine. Cred că e mai mult decât un bun psiholog pentru că el îmbină asta cu teatrul. Exerciţiile sale erau ceva special. Nu ne preocupa decât lucrul. Poate am avut zile mai proaste, mai lipsite de energie. El simţea asta şi ne dădea exact ceea ce aveam nevoie în clipa respectivă. Am lucrat perfect ca grup, eram o unitate. Maia Morgenstern a lucrat cot la cot cu noi şi nu a existat din partea ei sau a lui Andrei Şerban nici cel mai mic semn de diferenţiere.

Vasile Toma – actor, Teatrul „Sică Alexandrescu", Braşov:

– Eu am jucat şi în corul *Trilogiei,* dar atelierul a fost altceva. S-a mers mai mult pe zonele mai uşor de controlat ale actorului. Am făcut chiar exerciţii pentru captarea partenerului şi pentru a avea acces la subconştientul lui. Să vă dau un exemplu. La un moment dat existau doi magicieni şi o persoană venea să le ceară ceva. Magicienii trebuiau să ghicească ce voia cel care venea, fără nici un cuvânt, alegând un obiect din cele câteva zeci aşezate pe jos. Exerciţiul a fost dus de mai multe ori până la capăt.

Pentru concentrare am folosit tehnici provenind din yoga, incantaţii, în acelaşi timp cu exerciţii de respiraţie. Prin ele ne reîncărcam cu energie. Lucram douăsprezece ore şi nu eram obosiţi deloc. În ultima zi am jucat de la zece dimineaţa până la două noaptea, cu o pauză de doar două ore.

Şcoala domnului Andrei Şerban, deşi nu îşi propune, te duce în zona actorului total. Alţii, care îşi propun, nu reuşesc. Pentru prima dată am apreciat greşelile mele, pentru că ele îmi erau explicate; apoi mă duceam pe drumul cel bun. Era ca o iniţiere în teatru.

Dan Tudor – student anul IV ATF:

– Nu-ţi voi povesti despre atelier, ci am să-ţi istorisesc o întâmplare. Am mers la Macea să vizităm castelul unui nobil maghiar. Prima oară gazdele ne-au povestit istoria lui. Apoi domnul Şerban ne-a spus: „în momentul în care vizitezi un monument trebuie să te gândeşti, tu, actorul, cum ar fi dacă ar fi viaţă în el". Ne-am plimbat prin pădure, am făcut incantaţiile yoga legate de actorie.

După aceea ne-a spus să ne alegem un loc din pădure unde un grup de patru trebuia să facă exact ce simţea fiecare în momentul respectiv. Noi nu reuşeam, câteva minute mai târziu, să ne găsim locul. Ne-am rezemat toţi patru de scoarţa unui copac, supăraţi că n-am găsit nimic. Jumătatea de oră pe care ne-o dăduse expira. Cum stăteam aşa, am început să pipăim scoarţa cu ochii închişi. Urmăream relieful scoarţei cu mâinile întinse. Foloseam doar simţurile, nu mai treceam totul prin creier, rămăsese doar căutarea. Eu şi celălalt băiat am început să urcăm pe trunchi; eram o coloană vie, un băiat sus, o fată jos. Articulam nişte sunete fără noimă din care am recompus mai apoi cuvântul „Gemeni". După ce s-a încheiat exerciţiul, am descoperit că toţi patru eram născuţi în această zodie.

Domnul Şerban ne-a spus la aeroport: „Este prima dată când plec mulţumit din România. Abia aştept să vin, să lucrez din nou!".

Marius Drogeanu – absolvent ATF 1994, actor la Teatrul Evreiesc de Stat:

– Mi-am dat seama că am avut uneori momente când îmi pierdeam plăcerea de a juca. Cred că de acum, dacă o să mai trec prin asemenea crize, dacă îmi voi mai pierde plăcerea, din cauze exterioare dar de cele mai multe ori din cauza mea, voi şti să le depăşesc.

Pătru Gavril, anul III ATF, clasa Florin Zamfirescu:

– Îi mulţumesc lui Andrei Şerban că există. Poate crezi că e doar un clişeu. Am să mă explic. Mi-era o frică teribilă de imperiul Shakespeare. Fiecare am avut un monolog, eu am fost Aaron şi domnul Şerban ne-a dat câteva chei pentru a intra în subtextul pieselor. Domnul Şerban spunea că fiecare cuvânt din Shakespeare exprimă ceva, are o melodie şi un scop precis. Noi trecem de obicei peste astea. Lăsăm starea să intre în noi, spunem un text liniar. În exerciţiile acestea te integrezi total în text prin intermediul melodiei şi al mişcării. Era ca o uşă pe care o deschideai imediat, fără cheie, dar înăuntru puteai să calci cu stângul şi să cazi. Uite de ce îi mulţumesc lui Andrei Şerban că există!

Rona Hartner, anul III ATF, clasa Olga Tudorache-Adrian Pintea:

– Toţi cei care au fost acolo au simţit nevoia ca acest om să-i re-nască. El ne-a cerut să aducem din nou teatrul în natură. Ne-a citit un pasaj foarte frumos din Haig Acterian: actorul, ca şi ţăranul, trebuie să asculte iarba crescând şi murind. Actorul trebuie să fie observator şi om în acelaşi timp.

Vlad Stănescu, regizor tehnic – TNB:

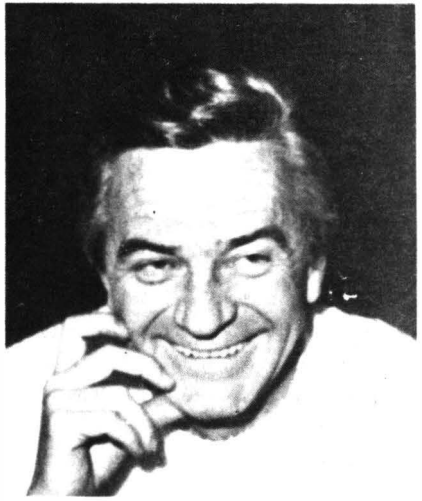
– Cred că a făcut atelierul din două cauze: voia să lucreze cu tineri, să-i încarce şi să se încarce cu energia lor. Pe un afiş am scris: „Nu uita omul Şerban, grupul Şerban, energia Şerban!". Cel mai important la Arad era deschiderea către ceilalţi, lipsa oricăror canoane. Fiecare trebuia să lucreze conform finalităţii din el, purtat de fantezie. El încerca să înlăture carapacele profesionale şi să te împace cu propria persoană.

Grupul din '90 lucra într-un spectacol de Andrei Şerban, într-un teatru condus de Andrei Şerban. La Arad nu era nici regizor, nici director. Era maestrul unui „workshop". Cred că energia grupului a fost mai mare ca în 1990. Nu l-am cunoscut atunci atât de bine: are capacitatea să amplifice cele mai mici reacţii ale actorului. Nu sunt de acord cu ideea dumneavoastră că pentru a-l iubi pe Şerban trebuie să ai ce oferi. Trebuie întâi să crezi în ceva. Ca-n basme, Andrei Şerban aruncă pieptenele şi oglinda şi tu trebuie să treci peste obstacol.

■ A consemnat **I.B.**

MOARTEA UNUI ARTIST

ŞTEFAN TAPALAGĂ



L-am întâlnit cu puţin timp înainte de dispariţia sa din viaţă. Eram în vizită la ei. Trebuia să rezolv ceva cu Sanda Manu. Ne-a făcut, prevenitor, generos, amabil, plin de zâmbet, o cafea... Sanda nu trebuia să se obosească!

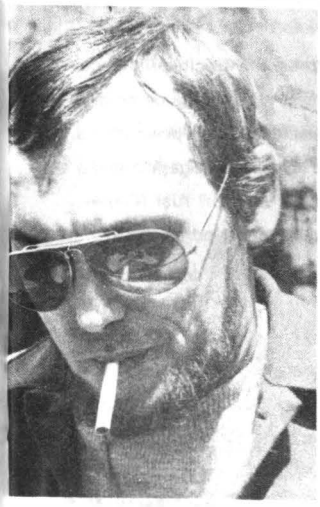
Acesta a fost Ştefan Tapalagă. Bun, cordial, prietenos, apropiat, gata să sară în ajutor. Un adevărat cavaler.

Mi-l aminteam în anii de facultate. Intrase la Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale" fiind deja un cunoscut maestru al sportului, un scrimeur cu medalii naţionale şi internaţionale. Perfect stăpân pe mişcări, gesturi, cu o desăvârşită plastică fizică; cu umor fin şi spontaneitate, se afirma ca un subtil şi modern actor de comedie. Filmele **Alo?... Aţi greşit numărul**, realizat de Andrei Călăraşu în 1958, **Nu vreau să mă însor**, în regia lui Manole Marcus, în 1960, **Paşi spre lună**, creat de Ion Popescu Gopo în 1963 fac cunoscute publicului talentul şi farmecul viu, ironia şi excepţionalul haz al lui Ştefan Tapalagă. Subţire, elegant, nu înalt dar bine făcut, cu un permanent zâmbet cald-caustic, binevoitor dar şi uşor distant, Ştefan Tapalagă, devenit între timp actor al Teatrului de Comedie, unde rămâne până la sfârşit, dă viaţă unui număr impresionant de personaje, în sute de spectacole. Rolurile sale sunt mai cu seamă din zona comediei, culminând cu Mascarille din **Zăpăcitul** de Molière, servitorul înrudit cu Arlechino, Brighella şi Scaramouche. Actorul nu a fost numai Mascarille. Dudard din **Rinocerii** de Eugen Ionescu. Inspectorul de poliţie din **Fizicienii** de Dürrenmatt sau Pascalide din **Opinia publică** de Aurel Baranga, ci şi Gaev, tristul şi inutilul Gaev din **Livada cu vişini** de Cehov. Una dintre dorinţele sale, mărturisită în interviul publicat de Andrei Băleanu şi Doina Dragnea în volumul **Actorul în căutarea personajului**, a fost şi aceea de a juca roluri cu implicaţii dramatice. personaje tragicomice, aflate la graniţa dintre râs şi plâns, dintre bucurie şi durere. Nu a avut parte de toate rolurile visate, nici pe scenă, nici la televiziune, şi nici în filme, cu toate că a jucat foarte mult şi a fost iubit şi admirat de spectatori. Nu a fost distribuit în personajele pe care le-ar fi putut crea pentru că era mai simplu să fie prezent acolo unde farmecul, volubilitatea şi imaginaţia lui puteau completa rolurile, umple golurile, rezolva cele mai dificile situaţii. Dar succesul său a fost întotdeauna real şi puţine au fost spectacolele Teatrului de Comedie fără Ştefan Tapalagă. A jucat în **Nicnic** de A. Bursan şi Gh. Panco, una dintre montările cu număr-record de reprezentaţii, cu săli pline ani la rând, în **Casa inimilor sfărâmate** de G. B. Shaw, pusă în scenă de Radu Penciulescu în 1963, l-a interpretat pe Eneas în spectacolul **Troilus şi Cressida** de Shakespeare, în regia lui David Esrig, cu numeroase turnee peste hotare şi prestigioase premii, şi pe Callimacho în **Mătrăguna** de Machiavelli. În **Musafirul care n-a sunat la uşă** de J. Calvo-Sotelo, una dintre puţinele piese spaniole contemporane jucate la noi, a fost Santiago, alături de Valentin Plătăreanu, descoperind emoţionante nuanţe în sufletul eroului său, dornic să-l ajute pe copilul găsit, dar şi contrariat de prezenţa acestuia.

A fost unul din puţinii noştri actori care au lucrat cu Jacques Lecoq, cunoscând toate tainele mişcării şi ale gestului, dar n-a apucat decât un timp scurt să-şi împărtăşească experienţa tinerilor învăţăcei în ale artei scenice. A jucat în numeroase filme, dar nici marele ecran, la fel ca şi catedra, nu au ştiut să se folosească pe deplin de măiestria sa. Şi a plecat dintre noi prea devreme! De ce? Ca să rămână pentru totdeauna neschimbat. Maestru al sportului, maestru al scrimei, maestru al scenei şi al râsului, Ştefan Tapalagă nu putea ajunge în cârje. El a plecat aşa cum a fost tot timpul, cu zâmbet pe buze, sclipiri jucăuşe în ochi, mers elegant şi vioi, gesturi perfect controlate. A venit în lume într-o primăvară, la 4 aprilie 1933, şi a plecat în nemurire la început de vară. A fost un om al luminii şi al soarelui.

ILEANA BERLOGEA

DAN JITIANU



O superstiţie albă, fragilă bântuia Teatrul Bulandra la fiecare început de primăvară. „N-a apărut Dan?" „Oare vine şi anul ăsta?..." Venea negreşit. 1 Martie, una mie nouă sute şi oricât, era o zi cu ghiocei în instituţia noastră. Dan Jitianu era singurul băiat din teatru care oferea fetelor flori. Toamna tufănele. O întârziere de câteva ore a lui Dan transforma aşteptarea într-un fel de spaimă dulce-amară, gata să-l ierte pe el şi gata să pună un stigmat ascuns pe destinul teatrului din care gestul acela ritualic făcea parte.

Dan Jitianu aparţine galeriei personajelor, a întâmplărilor artistice şi para-artistice care comunică intim cu spaţiul metafizic. În cabinele şi pe culoarele clădirii din Schitu Măgureanu, în ţesătura şi croiala costumelor mai noi, mai vechi, prin jurul arlechinilor şi al faldurilor cortinei, printre lumini şi sunete, istoria teatrului se mişcă în forţă. Şi demnitate. Artiştii de azi se amestecă fără efort, speculaţie sau fantezie nebună cu tot ce a fost înaintea lor. Cu o seară, cu o lună, cu 40 de ani. Între celulele umane, moleculele obiectelor şi energia evenimentelor circulă un flux benefic. Comunicare.

Jean-Pierre Thibaudat, cunoscutul cronicar al ziarului francez „Libération", aflat în „biroul Doamnei BULANDRA" înaintea vizionării unui spectacol la sala din Schitu Măgureanu, spunea că simte pereţii, mobila, „împrejurul" încărcate cu spiritul fundamental al teatrului, atemporal.

Dan Jitianu face parte din echipa fără vârstă a Teatrului BULANDRA, cea a Doamnei BULANDRA, a lui Liviu Ciulei, Lucian Pintilie şi David Esrig, cea a lui Toma Caragiu, Ion Caramitru, Virgil Ogăşanu, Alexandru Tocilescu şi Dan Grigore, cea a lui Ion Besoiu, a Ilenei Predescu, Ginei Patrichi, Irinei Petrescu, din echipa lui Tudor Steriade, ca şi din toate acelea ce vor veni.

Să-l urmăreşti pe Dan Jitianu ocupându-se de un decor, de la concepţie şi până la ultimul spot de lumină exersat de regizor pe câte un obiect din scenă, era un privilegiu.

Să-l auzi pe Dan povestind un film abia văzut în răstimpul documentării la un nou spectacol era o bucurie şi un obiect de invidie pentru orice talentat orator.

Să participi la voluptatea cu care artistul manevra lumea cuvintelor, în-jocuri şi speculaţii irepetabile, era o lecţie pentru orice pretenţios filolog.

Minuţios şi chinuit de structura lui perfecţionistă, Dan Jitianu îşi organiza timpul, desenele şi indicaţiile între o izbucnire nervoasă violentă şi delicateţea cu care iubea florile, proiectele şi teatrul.

Toate ale sale s-au scăldat în umoarea liniştită şi definitivă a credinţei lui pentru Geta şi Tudor. Îi lua peste tot cu el, chiar şi când noi nu-i vedeam. De-acolo avea forţa, echilibrul, speranţa. Apărat de ei şi-a putut cultiva prieteniile. „Dan şi Toca", sau invers, a(u) însemnat o perioadă ca atâtea altele. Probabil că, pe undeva, într-o cabină sau într-un colţ ascuns, într-o perdea uitată sau într-un bec semi-obscur, ea vibrează în chiar această clipă.

Dacă ar fi ştiut că pleacă, Dan ar fi lăsat vorbă vreunuia din marii lui prieteni să ducă flori fetelor la teatru. De 1 Martie.

LUMINIŢA VARLAM

DORIN VARGA

Discret – cum a trăit – a dispărut de pe scenă, în acest an mult prea cernit, și actorul Dorin Varga, pe care un prea mare bun-simț l-a exclus de la masa onorurilor chiar și în ceasul din urmă. Asta nu-nseamnă că nu le-a meritat; căci viața sa în teatru (film și televiziune) a lăsat câteva urme durabile, însemnând roluri, experiențe marcante și, de ce nu, un anumit tip de conduită, definită prin sobrietate și decență, calități atât de rare printre confrați. Nu avea orgolii veleitare, nu cerea roluri, dar atunci când îi erau încredințate, le răsplătea cu tot atașamentul și dăruirea de care era capabil. Talentul său, amestec original de afect și raționalitate, purta marca unui profesionalism de excepție, perceput ca rigoare, precizie, măsură.

La Teatrul „Nottara", unde și-a petrecut cei mai mulți ani de teatru, creațiile lui n-au fost puține. Și nici de mâna a doua, chiar dacă artistul a avut parcă prin destin menirea să acopere zonele ingrate ale repertoriului (roluri întinse dar lineare, personaje pozitive, dar șterse). Chiar și în postura eroilor-argument, actorul inteligent și cerebral care era Dorin Varga știa întotdeauna să-și adjudece partea sa de contribuție, uneori în spectacole cu concurenți redutabili. Așa a fost în **Și eu am fost în Arcadia** de Horia Lovinescu, sau, în anii din urmă, în **Nora** de Ibsen, unde l-a întrupat pe blândul și resemnatul avocat Helmer, burghezul perfect depășit de vremuri. Viața a vrut ca alteori să trebuiască să-și ia pe umeri misiunea unor spectacole cu miză îndoielnică, în care izbânzile sale „eroice" erau cu atât mai apreciabile. Nu numai din spirit de disciplină, dar și pentru că era tentat de inedit, de noutatea unor propuneri, a acceptat de multe ori să rişte, experimentând modalități noi de teatru, mijloace de expresie care nu-i erau familiare, dar pe care el însuși le descoperea cu candoare. Nimeni nu l-ar fi crezut capabil să joace comedie muzicală, de pildă. Și totuși, în **Cuibul,** a surprins prin virtuozitatea creației sale mustoase, pentru care a muncit până la epuizare fizică. Pentru mulți colegi din teatru, dar și pentru publicul său fidel, împrejurări ca acestea (să adăugăm rolul din **Ospățul lui**

Baltazar) au însemnat adesea revelația adevăratului potențial artistic al actorului Dorin Varga. Respectul pe care întotdeauna l-a impus se însoțea atunci cu regretul de a nu fi explorat îndeajuns. Acum nu-i mai putem oferi decât răsplata amintirii.

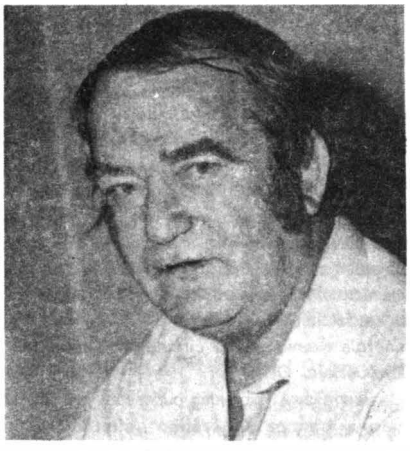
DOINA PAPP

LEONIDA TEODORESCU

Leonida Teodorescu, unul dintre mușchetarii dramaturgiei române moderne, a părăsit tărâmul cuvintelor. Pe la sfârșitul anilor '70, destinul făcuse ca el și un mic grup de tineri autori dramatici să se împrietenească și, împreună, să aducă un ton nou și original în dramaturgie, tulburând apele stătute și conformiste ale mișcării teatrale de atunci.

Atât prin atitudinea sa morală, neconcesivă, cât și prin scrisul său, Leonida Teodorescu a fost, în peisajul tern și ideologizat al acelor ani dificili, un nonconformist bine argumentat, un inovator, care, preluând câteva din temele dramaturgiei de avangardă, nu s-a oprit la ele, ci a căutat mai departe o nouă formulă de cunoaștere, de autocunoaștere. Nu atât prin cuvânt cât mai ales prin umbrele sale. Sau, așa cum spunea cineva, transformând meditația într-o siguranță a incertitudinii. Pentru că personajele lui Leonida Teodorescu izbândesc prin capacitatea lor de a face din propriile incertitudini tot atâtea victorii ale cunoașterii, un mod de a înainta prin câmpul minat al trăirii.

E de prisos să spun că genul acesta de teatru numai aparent dificil era și o modalitate subtilă de a evita furcile caudine ale cenzurii. După cum e de prisos să mai spun că cenzura, puterea, alergică



nu doar la aluzii ci și la subtilități, a căutat să-i refuze dialogul cu publicul tocmai din cauza asta. Replica lui Leonida Teodorescu, intelectual de elită, era fină, inteligentă, având o ironie conținută, laconică. (Își permitea mici evadări în poezie numai în parantezele largi, creatoare de atmosferă, asemănătoare încălzirilor dinainte de confruntare, de marele meci al spectacolului.) Personajele lui nu păreau a veni din viață, ci dintr-o a doua realitate, construită ulterior, dintr-un fel de recurs al trăirii. Iată de ce vorbirea acestora era doar aparent logoreică, doar aparent vie, personajele părând mai mult niște umbre trezite din nou la lumina crudă a existenței. Poate din cauza asta teatrul lui Leonida a fost asemănat cu stampele japoneze sau chinezești. Personajele lui păreau doar niște semne, care, chiar dacă beau sau fumau, o făceau într-un fel metafizic, cu eleganța firească a tragicului.

Leonida Teodorescu a trecut printre noi elegant. Nu s-a întrebat niciodată de ce nu este jucat, ci, în loc să aștepte, să intre-n polemică, s-a adâncit cu o pasiune aproape sinucigașă în studiul și comentarea marilor scriitori ruși (Cehov, Bulgakov, Dostoievski), devenind un expert de necontestat și în acest domeniu. Dar piesele lui **Frunze galbene pe acoperișul ud, Râpa albastră, Podul fără felinar, Cina cea de taină, Eclipsa, Dialog nocturn** și altele, multe altele își așteaptă în continuare criticii, regizorii. Răsfoiesc înfiorat una dintre cărțile lui de teatru și îi recitesc dedicația foarte scurtă, laconică: „Lui I. N., în speranța unor clipe mai vesele. Cu dragoste, Leonida. 15 Oct. 1974". Și cred tot mai mult că speranța și dragostea lui Leonida Teodorescu sunt singurele lucruri vii și concrete ce ne-au mai rămas în această lume de umbre în care-am trăit, în care trăim.

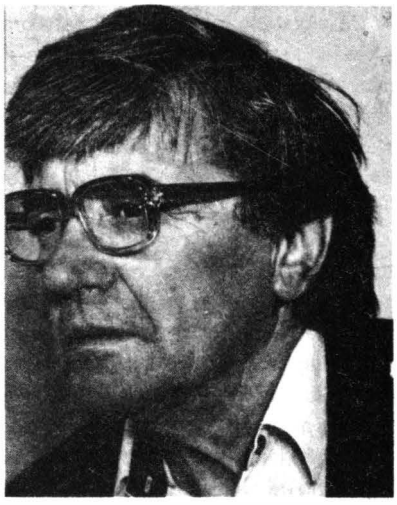
IOSIF NAGHIU

VIRGILIU COSTIN

Pe Virgiliu Costin, ca actor, l-am văzut prima oară pe la mijlocul anilor '50. Juca, alături de alţi tineri entuziaşti, într-o montare de mare succes, **Nota zero la purtare**. Timidul, romanticul Barbarosa... „Voi strânge un pumn de stele"... Îmi revin în minte intensitatea privirii lui şi glasul, în care energii mocnite parcă abia aşteptau să izbucnească. Au urmat alte şi alte roluri. Gangsterul Trock din **Pogoară iarna** de Maxwell Anderson, unduiosul, eteratul Puck din **Visul unei nopţi de vară** de Shakespeare, misteriosul Vagabond dintr-o piesă a lui Victor Eftimiu al cărei titlu poate trezi, acum, o înfiorare: **Omul care a văzut moartea**...

Evolua la fel de dezinvolt, cu aceeaşi ardere, şi în comedie şi în dramă. Un muncitor, un arhiepiscop, un hatman (Velicico... Costin) un poliţist (Pristanda), un marinar, dar şi Zmeul zmeilor, Regele Franţei (în **Becket** de Jean Anouilh), Napoleon (în **Omul destinului** de G. B. Shaw). În **Căruţa cu paiaţe**, un actor ... Portretiza cu o vigoare, cu o impulsivitate ce vădeau în Virgiliu Costin un har al naturaleţii. Era un interpret de o energie bine stăpânită, izbucnirile debordante în care îşi manifesta temperamentul putând lăsa impresia unui anume fanatism, care ar fi cerut şi un rol pe măsură. Cucerea, chiar şi în apariţiile scurte, prin sinceritate şi nu pot uita ce efect avea asupra sălii rostirea lui mucalită în rolul Oşteanului din **Povestea Unirii**. Câteva replici, dar ce explozivitate de umor ţărănesc, plin de şiretenie şi abia disimulate maliţii!

Cum se întâmplă în teatru, după o lege nescrisă cu care n-o să mă împac niciodată, Virgiliu Costin s-a văzut, de la o vreme, distribuit din ce în ce mai rar. Împătimit cum era, trebuie să fi suportat greu această ingratitudine. A mai avut, nu ştiu cât de consolator, o experienţă de instructor artistic, în îndepărtata Gruzie, la Tbilisi. S-a întors după vreo doi ani, dar ceva în fiinţa lui părea să se fi stins. Doar uneori, când mai urca pe scenă, câte o fulgerare a privirii, câte o tensionare



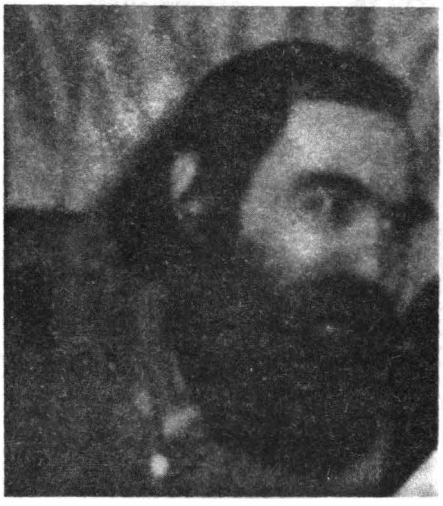
a vocii aminteau de combustia interpretărilor de altădată. Ultima sa evoluţie a fost în îndureratul Anytos din piesa **Socrate** de Dumitru Solomon.

Acum, a coborît şi peste atât de vitalul Virgiliu Costin ultima cortină. „Omul care a văzut moartea", mistuit cu perfidie de un rău ascuns, a plecat la o mult prea zorită reîntâlnire.

FLORIN FAIFER

MARCEL HÂRJOGHE

De la Esop încoace, mi-e teamă de cuvinte. De rezonanţa lor, de nevoia de şlefuire până la răsunet. De neputinţa alegerii, de nefirescul întregirii. De agonia unui verb la timpul trecut, când vibraţia e de o respiraţie, ca un fulger. Când începutul e cernit. S-a frânt, la numai 57 de ani, unul dintre stâlpii de rezistenţă ai Teatrului



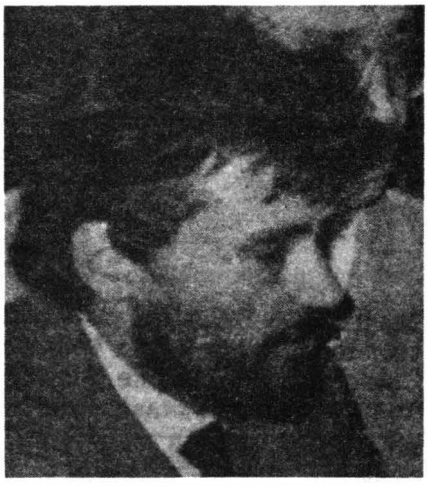
Dramatic din Galaţi: Marcel Hârjoghe. Îşi aşeza. tainic, temeiurile croirii celei de-a 34-a lumi de actor. Gongul n-a mai apucat să bată, cortina nu s-a ridicat, florile au avut altă menire. Îi întrupase. prin ani, pe Montagu, pe Cadâr, pe Teapkin, pe Trahanache, adică pe Shakespeare, pe Victor Ion Popa, pe Gogol, pe Caragiale...

Avea aerul unui sfinx, cu tăceri adânci. reverberante, cu gesturi senioriale, din altă lume parcă. Doar gândul, deloc molcom, te izbea şi atunci turnul invizibil te oprea, respectuos.

Meticulos, concentrat, de o disciplină a căutării neistovită, cu un aer dostoievskian, într-o hartă prusacă a muncii de scenă.

Hazardul îi dădea drept replică-cheie, în ultimul spectacol, **Vizita bătrânei doamne**, aproape un adagiu: „Nu ştiu dacă mă mai recunoaşte cineva"...

MARIANA PURCĂREA



VIRGIL ANDREI VÂŢĂ

A dispărut prea devreme dintre noi tânărul regizor Virgil Andrei Vâţă, care ar fi dorit să spună încă mult (şi ar fi avut ce) în teatrul românesc. Este trist că artiştii mor în general prea tineri...

EXPERIMENT LA NEW YORK

Cu siguranţă, New York-ul este oraşul cu cele mai multe teatre din lume. Cunoscătorii dau ca sigură cifra de trei sute de companii teatrale pe întreg teritoriul oraşului (incluzând, pe lângă Manhattan, şi cartierele de pe continent – Queens, Brooklyn, Bronx). Evident, acestea sunt de diverse calibre, de la marile companii de pe Broadway, până la trupe minuscule, cu câte trei angajaţi. Pe Broadway se joacă numai piese clasice, sau contemporane, dar de factură realistă (gen **Un tramvai numit dorinţă** sau **Fecioara şi moartea**, piesă montată şi la noi, de Teatrul Levant), precum şi celebrele musical-uri care ţin afişul câte douăzeci de ani (cel puţin!). **A Chorus Line** deţine recordul mondial al genului, sărind de zece mii de reprezentaţii, în care s-au perindat sute de actori din toate generaţiile. Altele, chiar dacă nu ating un număr atât de impresionant de reprezentaţii, rezistă totuşi în timp, precum **Tommy**, făcut pe muzica formaţiei „The Who" acum vreun sfert de secol. Evident, dincolo de Broadway, se practică toate soiurile de teatru inventate vreodată sau în curs de inventare, în categoria de teatru „experimental" intrând marea majoritate a producţiilor micilor companii setoase de afirmare. Căci, dacă speri să te afirmi la New York, trebuie obligatoriu să vii cu ceva foarte nou. Indiferent ce şi cum, numai să fie inedit. De exemplu: o companie obscură a reuşit să smulgă nişte fonduri de la „National Endowment for the Arts" (un soi de instituţie guvernamentală care finanţează proiecte artistice considerate a fi de interes naţional) pentru următoarea acţiune: câţiva actori au purces spre o zonă dubioasă a Manhattan-ului şi le-au împărţit trecătorilor bancnote de un dolar în timp ce executau un soi de improvizaţie pe tema pericolului reprezentat de SIDA. Se face teatru în toate limbile, absolut oriunde şi cu cele mai neaşteptate mijloace, de către inşi lipsiţi de har, mediocri, talentaţi şi foarte talentaţi, cu toţii în aşteptarea notorietăţiii.

Am avut şi eu ocazia să vizitez un autentic teatru experimental, „The Gertrude Stein Repertory Theatre" şi să stau îndelung de vorbă cu directoarea sa, regizoarea Cheryl Faver. Aceasta, după ce a studiat la universităţile din Giessen, Germania, Sorbona de la Paris şi Yale School of Drama, şi-a început cariera la „New York Theatre Workshop", continuând să monteze la „Center Stage", „Portland Stage", „New York Stage & Film", „Cucaracha Theatre", piese de Samuel Beckett, Thomas Brash, câteva adaptări după Gertrude Stein şi diverse alte texte. În cele din urmă, s-a decis să înfiinţeze, alături de soţul ei, John Reaves, o companie proprie. John, un autentic specialist în computere încă de prin anii '70, a studiat filmul la N.Y.U. Graduate School of the Arts, antropologia şi sociologia dezvoltării la universitatea Cornell şi a sfârşit prin a urma cursurile de dramaturgie ale celebrei Yale School of Drama, lucru ce l-a îndreptăţit să scrie vreo zece piese, jucate în cam tot atâtea teatre de prin America şi Anglia.

Sediul teatrului se găseşte într-un building destul de elegant din pitorescul down-town al Manhattan-ului, la doi paşi de Chinatown şi de Little Italy, pe 6-th Avenue, sau Avenue of Americas. La parter se află trei săli de teatru, dotate cu tot ce-şi poate dori o scenă serioasă în materie de lumini şi sonorizare, başca mai multe spaţii de repetiţii, plus câteva săli de conferinţe dotate cu tot ce a inventat tehnica modernă, şi o cochetă cafenea. În rest, clădirea e ocupată de birourile celor şase companii teatrale care o închiriază.

Primul lucru care m-a şocat când am intrat în biroul lui Cheryl a fost incredibila aglomerare de computere şi accesoriile acestora, cel mai spectaculos dintre ele fiind un ecran ce acoperea un întreg perete. În clipa de faţă, mi-a mărturisit ea, e preocupată în mod deosebit de aplicarea informaticii în teatru şi ultimele spectacole pe care le-a regizat au fost legate, într-un fel sau altul, de aceasta. Mai mult, acum, după ce s-a familiarizat cu mânuirea complicatelor scule, are senzaţia că începe să se configureze un teatru „specific" al computerelor. Totul a început

foto: Carol Rosegg/Martha Swope Associates

Rip Torn şi Natasha Richardson în Anna Christie **de O'Neill la Roundabout Theatre din New York**

de la o problemă de producţie. Aflându-se în Franţa, unde repeta pentru spectacolul **Jurnalul lui Vaslav Nijinsky**, Cheryl Faver a hotărît să modifice total o scenă, drept pentru care a solicitat producătorului, aflat la sediul teatrului, în New York, o întâlnire cu scenograful, pictoriţa de costume (aflată la Chicago) şi creatorul iluminării de scenă (lightning designer). Fiind imposibil ca toate persoanele implicate să se întâlnească faţă-n faţă, s-a apelat la un program I.B.M. numit „Person to Person" şi la un sistem de ecrane conectate cu minuscule camere video (ca acela aflat în biroul ei). Astfel, Cheryl şi actorul principal, Brennan Murphy, au reuşit să arate concret în ce constau schimbările din coregrafia spectacolului, putând lucra, prin intermediul machetei şi imaginilor simulate de computer, cu scenograful, pictoriţa de costume şi restul echipei de producţie. Repetiţia şi discuţiile s-au desfăşurat aproape normal, în ciuda distanţei, făcându-se modificările necesare. Pentru a-mi demonstra mai limpede cum funcţionează lucrurile, Cheryl l-a convocat pe loc, prin intermediul ecranului magic, pe un regizor colaborator din Anglia, pe care l-am surprins repetând o piesă de Simone de Beauvoir.

Mai mult, în ultimul său spectacol de anul acesta, o adaptare după **Doctorul Faust aprinde lumina** de Gertrude Stein, Cheryl, folosind acelaşi ecran, a combinat jocul unor actori de pe o scenă din New York cu cel al unor colegi aflaţi pe străzile Parisului.

Folosind animaţia pe computer, ea concepe multe din părţile de coregrafie ale spectacolelor, pe de o parte pentru că e mai uşor pentru actori să înţeleagă ce aşteaptă de la ei (mai ales când e vorba de mişcări ne-realiste, abstracte), şi pe de alta, pentru că se câştigă timp. Computerul e foarte util şi în colaborarea cu scenograful. La ultimul său proiect, regizoarea a filmat din toate unghiurile posibile, cu o cameră video miniaturală (de mărimea unui creion), macheta decorului, apoi a creat o imagine tri-dimensională pe ecranul computerului, pe care o poate explora în voie, inclusiv cu ajutorul unor omuleţi ce mimează presupusa mişcare a actorilor. Tot pe aceeaşi machetă lucrează cel care semnează luminile, iar compozitorul, studiind mişcarea, îşi poate pregăti extrem de precis intervenţiile muzicale.

Desigur, nu se pune problema înlocuirii actorilor, dar ea consideră că din pricina timpului foarte scurt ce se acordă repetiţiilor în teatrele din America (maximum o lună) se poate câştiga mai mult spaţiu pentru munca propriu-zisă cu actorul, datorită facilităţilor oferite de miraculosul ordinator. Prin aceste ingenioase „unelte" se evită tatonările şi erorile de producţie, mai ales că fiecare dintre cei implicaţi poate explica în mod concret ce are de gând să facă.

Deocamdată, experimentele teatrului „Gertrude Stein" au trezit atenţia a numeroşi sponsori bogaţi, cum ar fi I.B.M., care a furnizat majoritatea echipamentului folosit, sau firma producătoare de software Macromedia, care le-a oferit programele pe care s-a lucrat efectiv. Întrebat fiind dacă în România există teatre preocupate de aceleaşi probleme, i-am răspuns cu multă sinceritate lui Cheryl Faver că încă nu este cazul.

RADU BĂIEŞU

CERASELA STAN: „Precum Galateea"

Ce ştim despre Bob Wilson? Unde am citit ultima oară despre el? Literatura de specialitate include ici-colo câte o notiţă prizărită, dar mai ales din „folclor" ştim că Bob Wilson este un mare regizor experimentalist american, deopotrivă adulat şi huiduit.

Data de 5 noiembrie 1991 l-a adus mai aproape de noi, chiar pe scena Naţionalului bucureştean. Premiera Hamletmaschine *(Maşinăria Hamlet) de Heiner Müller ne-a oferit prilejul să vedem cum arată un spectacol conceput de Bob Wilson. „O copie destul de fidelă originalului, cu excepţia faptului că limba română sună, bineînţeles, altfel decât germana sau engleza" au spus specialiştii, spectacolul fiind coordonat, la Bucureşti, de asistenta de regie Anne Christin Rommen şi scenografa Vera Dobrovschke.*

O parte din public a plecat din sală explodând de entuziasm, o alta bombănind, unii au aţipit, iar alţii au plecat indiferenţi.

Spectacolul bucureştean a fost înregistrat pe o casetă video şi trimis în Statele Unite. Urmarea a fost oarecum neaşteptată: actriţa Cerasela Stan, interpreta Femeii în scaunul turnant, a fost invitată vara aceasta să lucreze cu celebrul regizor. La întoarcerea ei de la Water Mill Center nu am scăpat prilejul de a lua o amprentă a impresiilor sale despre această experienţă unică, cel puţin până acum, a unui actor român.

❑ Cerasela Stan, consideri că ai fost norocită de soartă prin această invitaţie de a lucra în Statele Unite cu Bob Wilson sau este un rezultat binemeritat al muncii tale perseverente?

■ **Sigur, e vorba de Fortuna şi de vrerea lui Dumnezeu. După ce am primit invitaţia, timp de o lună m-am chinuit să găsesc un sponsor. Fundaţia Soros, personal doamna Aneliese Soros mi-a oferit 3 500 de dolari, iar restul, până la 7 ooo de dolari, a fost suportat de Water Mill Center. A fost un mare şi nesperat noroc.**

❑ Câţi participanţi din alte ţări au sosit la Water Mill Center?

■ **Bob lucrează cu maximum opt-nouă actori şi, în general, cu oameni foarte tineri. În schimb, are o armată de scenografi, coregrafi, dramaturgi, pictori şi sculptori. De altfel, meseria lui de bază este arhitectura. În fiecare vară, la acest centru din Long Island, East Hampton, Bob Wilson pregăteşte proiecte care durează doi-trei-patru ani.**

❑ Sunt studii sau spectacole?

■ **Sunt repetiţii pentru pregătirea unor spectacole.**

❑ Care crezi că este taina – dacă există – sau explicaţia cotei foarte ridicate pe care o are Bob Wilson?

■ **În primul rând, Dumnezeu l-a înzestrat cu har, cu o putere imaginativă aproape fără limite. La el nimic nu este imposibil sau interzis. Nu ştiu dacă exemplele pe care ţi le voi da vor fi concludente, dar pe mine m-au impresionat. Pentru spectacolul** Oedipus rex, **Bob a dorit ca actorul ce reprezenta conştiinţa lui Oedip să meargă pe o casă. A întrebat colaboratorii, arhitecţii, scenografii dacă se poate realiza aşa ceva. De fapt, nici nu i-a întrebat, ci le-a comunicat că dorinţa lui este ca în spectacolul din 1996 acel actor să umble pe o casă. La alte repetiţii a cerut să se producă un cutremur de pământ, să apară un fulger şi o stâncă, din neant. Exemplele pot continua.**

❑ Te-a solicitat să faci ceva imposibil?

■ **Din păcate nu, dar mi-aş fi dorit foarte mult.**

❑ Ce anume ai făcut în acest răstimp de cinci săptămâni?

■ **Am lucrat la trei proiecte:** O casă, **spectacol ce se va juca în 1995 în Road Island, apoi la Long Island, New York, Pittsburgh. Un alt proiect,** Oedipus Rex, **termen de**

finalizare tocmai în 1996. Este vorba, de fapt, despre un spectacol de operă ce va fi montat în Franţa, la Le Châtelier. Având în vedere că timpul scenic nu depăşeşte 50–60 de minute, Bob Wilson a găsit de cuviinţă să aibă câteva intermezzo-uri cu actori, în stilul de teatru Nô. Cel de-al treilea proiect Prometeu, **se va monta în Grecia, tot în 1996.**

❑ Bob Wilson obişnuieşte să lucreze pe texte din dramaturgia universală?

■ **În general, are propriii lui dramaturgi. De exemplu, Daniel Gantz un dramaturg german, foarte tânăr, înzestrat cu un talent extraordinar. Daniel Gantz este nevăzător.**

❑ A venit la Water Mill Center cu textul deja scris sau l-a creat în timpul repetiţiilor?

■ **Pentru** O casă **a elaborat un text adecvat ideilor lui Bob şi mişcărilor pe care regizorul le-a indicat actorilor. Lucrul s-a desfăşurat în felul următor: Bob sugera ideea, ideii i se asocia mişcarea, iar Daniel Gantz căuta textul adecvat atât mişcărilor cât şi ideilor, mai bine zis „transcria" stările pe care i le provocau acestea. La opera** Oedipus Rex, **prologul şi epilogul de care vorbeam sunt momente de teatru ritualic, mut. Cât despre** Prometeu, **Bob Wilson a lucrat cu două scriitoare despre care se spune că sunt foarte cunoscute şi apreciate în Statele Unite. Ele vor face dramatizarea selectând – evident, în mod creator – din tot ce s-a scris în literatură despre Prometeu. Au la dispoziţie pentru documentare un an şi jumătate.**

❑ De ce lucrează Bob Wilson pe perioade de timp atât de întinse?

■ **În teatrul lui cele mai importante componente sunt decorurile, luminile şi textul.**

❑ Şi actorul?

■ **Pentru el, actorul este un copil. Or, un copil este uşor de născut, mult mai greu de educat. Revenind la întrebarea anterioară: Bob Wilson este foarte, foarte atent la cel mai mic detaliu. Scenografiile realizate de el sunt fabuloase, incredibile. Pentru înfăptuirea lor este necesar un timp mai îndelungat. Pe de altă parte, indicaţiile la scenă sunt extraordinar de minuţioase. De exemplu, dacă mi se spunea să ridic mâna, mi se preciza că trebuie să o ridic la 41 de grade. Nici mai mult, nici mai puţin! Să nu râzi!**

❑ Cum se comportă Bob Wilson cu actorul: este opac la propunerile voastre sau permeabil?

■ **Foarte receptiv. De multe ori ne întreba pe noi care credem că ar fi soluţia sau ce părere avem despre ceea ce se întâmplă pe scenă.**

❑ Te rog să-mi povesteşti cum se desfăşura o zi de lucru la Water Mill Center.

■ **Mă sculam zilnic la ora 7, aproape ca un robot, şi luam micul dejun. La ora 9 începeau exerciţiile de mişcare, conduse de obicei de un actor japonez care, în paranteză fie zis, practică teatrul Nô de la vârsta de patru ani. După aproximativ o oră de antrenament fizic, urma o scurtă pauză de 5–10 minute, apoi meeting-ul de dimineaţă. Timp de o jumătate de oră, Bob îşi expunea foarte precis punctele de vedere, pentru fiecare proiect în parte. El lucrează în paralel la cinci-şase-şapte proiecte. Imediat, coregrafii, operatorii, scenografii şi arhitecţii treceau la machetele lor, iar noi, actorii, la repetiţii. În fiecare zi, lucram la cele trei spectacole, de la ora 10–10,30 până la 3 după-amiaza, fără nici cea mai mică pauză. La noi în ţară nu este posibil să repeţi într-un asemenea ritm. Lucrul se desfăşura zilnic în regim de premieră, nici măcar de spectacol. Eram asistaţi de foarte mulţi oameni bogaţi din America şi de ziarişti de pretutindeni. Actorii americani s-au declarat foarte invidioşi că lucrez cu Bob Wilson. Mi-au spus, în repetate rânduri: „I hate you"!**

❑ Ai folosit un regim special ca să faci faţă ritmului?

■ **Încăpăţânarea şi dorinţa de a nu mă lăsa mai prejos au fost „regimul special". Sigur, mi-au folosit şi exerciţiile de mişcare. Dar, în general vorbind, nu aveam cum să dau înapoi pentru că s-au plătit bani grei pentru mine şi nu puteam să le înşel încrederea. La început, faptul că veneam din România nu a fost privit cu prea multă dragoste de către ceilalţi colaboratori. Am observat o severă rezervă faţă de mine, fiindcă sunt româncă. M-au întrebat dacă nu sunt ţigancă. Pentru occidentali, România înseamnă ţigani, boală, mizerie, sărăcie, furt, jaf, handicapaţi. Până la finele acestor repetiţii, în foarte scurtele momente de răgaz, am ţinut câteva „lecţii" de istorie şi colegii mei şi-au mai schimbat părerile.**

❑ Ce consideri că deosebeşte fundamental această experienţă de cele pe care le-ai avut anterior?

■ **Cred că a compara este un prost obicei al românilor.**

❑ Eu cred că este unul firesc şi universal.

■ **Experienţa cu Bob Wilson se poate caracteriza printr-o modalitate extrem de dură pe care o impune prin programul de lucru. Eu nu am întâlnit în România o asemenea rigoare, stricteţe. Abia acum am înţeles ce a încercat Andrei Şerban cu noi, la Naţional, deşi el a acomodat programul pe structura noastră, balcanică. Niciodată nu aş fi crezut că se poate munci atât de mult şi, în acelaşi timp, eficient. În fiecare seară mă rugam la Dumnezeu să-mi dea putere să rezist. Noi, când auzim că cineva lucrează la mai multe proiecte simultan, îl calificăm automat ca fiind superficial. Cu Bob Wilson mi-am dat seama că poţi fi profund, viu, deschis lucrând la mai multe spectacole deodată. Cum l-aş defini într-un cuvânt? Un fenomen, un tip absolut fenomenal.**

❑ Cărui gen de public bănuieşti că se adresează spectacolele lui? Îl interesează rolul social al teatrului?

■ **Nu cred că şi-a pus vreodată întrebările astea. Probabil că sunt obsesii ale noastre.**

❑ N-aş crede. În timpurile străvechi teatrul era parte integrantă din viaţa cetăţii, ritualurile având un rol esenţial. Astăzi, spune şi George Banu, teatrul are un statut minoritar asumat, dar nu prea comod.

■ **Cred că Bob Wilson nu se adresează unui anumit public. Oricine este deschis către arta sa. Cea mai apropiată comparaţie pe care o pot face este cu teatrul Nô. Europenii apreciază că teatrul japonez este dificil, hiperstilizat, necomprehensibil. Nu este adevărat. Şi nici Bob Wilson nu creează teatru ermetic.**

❑ Consideri că această experienţă a operat modificări ireversibile în fiinţa ta lăuntrică?

■ **Am fost şocată de contactul cu altă civilizaţie. M-am întors acasă de o săptămână şi, în continuare, mă stăpânesc întrebări, probleme din acel spaţiu. Nu cred că pot răspunde acum la această întrebare, e prea devreme.**

❑ Bob Wilson lucrează cu actorii aşa cum muzicienii folosesc instrumentele?

■ **Pentru el actorul este o statuie în mişcare. În teatrul lui orice emoţie este înlăturată, dar mişcarea este justă, motivată.**

❑ Lucrează cu forţe de natură specială, ocultă?

■ **Nu, în nici un caz. Este extraordinar de puternic.**

❑ De unde-i vine puterea? Crede în Dumnezeu?

■ **Bănuiesc că da.**

❑ Are pasiuni?

■ **O imensă colecţie de scaune, de diverse stiluri. Niciodată nu am văzut atâtea scaune cu forme atât de ciudate.**

❑ Are soţie, copii?

■ **Nu, familia lui este teatrul.**

❑ Totuşi, ce poţi spune după aceste cinci săptămâni?

■ **Că m-am simţit cu Bob Wilson precum Galateea în mâinile lui Pygmalion.**

❑ Aşadar, planurile de lucru pentru '95–'96 sunt deja făcute: **O casă, Oedipus Rex** şi **Prometeu**.

■ **Dacă îmi ajută Dumnezeu, aşa va fi.**

CARMEN BĂRBULESCU

UMBRA LUI EUGEN IONESCU

Umbra celebrului dispărut a plantat asupra Parisului teatral, ca şi asupra Parisului pur şi simplu, a Franţei şi a lumii întregi, preţ de câteva zile, ocupând toate ziarele, publicaţiile, televiziunea şi radioul. De fapt, e un fel de-a spune că teatrul parizian a stat sub semnul trecerii lui Eugen Ionescu pentru că, de fapt, ca orice organism viu şi misterios, el şi-a urmat cursul firesc, pe care Ionescu l-a intersectat, trecând în lumea de dincolo, în cel mai ionescian mod cu putinţă: plânsul era un fel de râs responsabil, durerea – un prilej de ironie şi reflecţie etc. Şi vremea pariziană, atât de capricioasă, a oscilat ironic şi ireal între ploaia dulce şi soarele crud. S-a întâmplat, totodată, ca genialul dramaturg să fie condus pe ultimul drum pământesc pe 1 aprilie, ceea ce ne aminteşte nu numai de cea mai veselă zi din an, dar şi de marele lui predecesor (tot român), Caragiale.

La Teatrul „La Huchette", unde se dau de vreo patruzeci de ani **Cântăreaţa cheală** şi **Lecţia**, însumând zeci de mii de reprezentaţii jucate de multe generaţii de actori, totul se desfăşura normal. Privind la fotografiile din vitrină, cu un Ionescu zâmbind şăgalnic şi „neangajat", m-am simţit un fel de Doamna Smith aşteptând musafirii, adică aşteptând degeaba.

Graţie Centrului Francez al Institutului Internaţional de Teatru, ITI, precum şi doamnei Gabrielle Heller, secretara Centrului, o gazdă desăvârşită, am avut prilejul de a vedea câteva spectacole, unele dintre ele de mare interes pentru mine, cum ar fi **Cidul** de Corneille, la Teatrul Marigny, având în fruntea distribuţiei pe Francis Huster, şi **Călătorie la capătul nopţii** de Louis-Ferdinand Céline, cu o altă vedetă în maximă formă, Fabrice Luchini, la teatrul „Studio des Champs-Élysées", text ce va sta la baza unui spectacol pe care îl voi pregăti la Londra, în regia lui Thomas de Mallet Burgess.

Peisajul teatral francez este „fatalmente" complex tot timpul anului, pentru că există acolo 217 teatre cu una până la şase săli. Vorbesc de companii care joacă repertoriu curent sau primesc producţii străine, dar au sală proprie şi program pe durata întregii stagiuni, sprijinite mai mult sau (mai ales) mai puţin de stat. Aceste companii prezintă spectacole de teatru, comedii muzicale, music-hall-uri, teatru de cabaret, teatru dansat, café-théâtre etc.

Primul spectacol pe care l-am văzut a fost **Legături primejdioase** de Choderlos de Laclos, unde Marchiza de Merteuil era Ioana Crăciunescu, aproape fără cusur integrată în teatrul oraşului-lumină, evoluând fermecător şi monocord deasupra unei distribuţii ce îl cuprindea, în Vicontele de Valmont, pe Jean-Camille Sormain, în acelaşi timp şi adaptatorul textului şi regizorul spectacolului. Dacă Sormain era inteligent şi superficial în rol, oarecare în adaptator şi mărunt-şcolăresc în regie, spaţiul de joc mi s-a părut fascinant. Un beci colateral (autentic) rămas din vechea Bastilie, preluat de un anticar bogat care l-a amenajat cu toate instalaţiile (lumini, sonorizare) ultramoderne, transformându-l în spaţiu închiriabil diverselor activităţi serale: teatru, întruniri, agape, discotecă etc. L-a agrementat cu obiecte vechi, de un autentic şi de o valoare inestimabile: porţi indiene sculptate în lemn, cărţi vechi, tapiserii persane, totul de o armonie perfectă. Spectacolul, în acest spaţiu, avea fior şi căpăta expresivitate.

Am văzut apoi, la Théâtre de Poche Montparnasse, o comedie bulevardieră pusă în scenă de Jean-Michel Vanson, în decorurile lui Victor Sălăgeanu. Textul e scris de curând de Olivier Dutaillis şi intitulat **Oamenii mari**. Este foarte atrăgător acest teatru de buzunar cu 100 de locuri, dar care păstrează în miniatură coordonatele unui teatru cu clasica scenă italiană. Am remarcat cu bucurie o extraordinară apariţie actoricească, în persoana tânărului Marc Duret, actor format la Paris şi New York. Personalitate foarte accentuată, juvenil, talentat şi cu mult aplomb dublat de timiditate (uneori cusută cu aţă albă), Marc Duret, deşi foarte tânăr, confirmă regula potrivit căreia farmecul şi matematica fac marele teatru de bulevard. Îi stătea alături Marion Biérry, actriţa-vedetă a teatrului. De altfel, Marc Duret, aveam să o aflu peste câteva zile, fusese nominalizat pentru Premiile Molière 1994.

Cidul lui Corneille avea loc de cinste în repertoriul Teatrului Marigny, teatru în care, cu două stagiuni în urmă, evolua Belmondo în **Kean** de Sartre. De această dată Compania Francis Huster prezenta titlul sus-amintit alături de **Hamlet** de Shakespeare. În ambele producţii Francis Huster avea rolul titular. **Cidul**, spectacolul văzut de mine, era o producţie costisitoare, cu un decor amplu, construit din lemn închis la culoare, auster, rece, primejdios şi sugestiv, în general. Costumele erau foarte „la obiect", reproducând clasic epoca, fiind bogate şi elegante. O trupă condusă regizoral de însuşi Francis Huster evolua cu emoţie şi acurateţe, străduindu-se a rosti versurile cu muzicalitate, dicţiune şi expresivitate. N-au depăşit, însă, pragul unei lecţii deschise de literatură şi pronunţie scenică, decât cu mici excepţii. Huster, mare vedetă a momentului, tânăr (încă), vioi, fermecător, mic de statură, dar cu aer de june-prim, favorit ani de zile al cuplului Renaud-Barrault, neobosit şi entuziast, de data aceasta a făcut un rol lipsit de relief. Dezavantajat de propria-i postură de regizor, vizibil străină lui, a făcut un Cid exterior, decorativ, ilustrativ, zgomotos, uneori cu accente isterice (adică replici de forţă rostite neacoperit „pe dinăuntru"), din când în când salvat de marele farmec personal.

Călătorie la capătul nopţii de Louis-Ferdinand Céline se juca pentru a patra stagiune consecutiv, de data aceasta la Studio des Champs-Élysées, fiind un one-man-show realizat integral de Fabrice Luchini. Luchini este acum, graţie televiziunii şi filmului, o vedetă foarte populară. A realizat acest spectacol aşa cum fac de multe ori actorii când iubesc peste măsură un text şi au şi posibilitatea de a-şi concretiza scenic iubirea. Vizibil cunoscător al teatrului şi al fenomenului Céline, Fabrice Luchini este în acest spectacol, foarte bun de

Radu Beligan şi Ion Lucian în Rinocerii de Eugen Ionescu, Teatrul de Comedie (regia: Lucian Giurchescu, 19

foto: S. Mendrea

altfel, un fel de misionar, cultivând Céline în sufletele noastre. Reuşeşte, dar misionariatul este altceva decât actoria. Spectacolul este o poveste, nu un monolog. El dispreţuieşte aici complet mişcarea scenică, această componentă fundamentală a actului teatral, neimplicându-se decât ca povestitor, uneori ironic, alteori blând, al unor fapte puse pe seama cuiva pe care îl adoră, dar cu care nu se identifică niciodată. Luchini face o oră de virtuozitate teatrală, trecând pe lângă teatru. O face, însă, cu o personalitate puternică, fiind un actor inteligent, original, cu forţă, pe care publicul îl iubeşte (după cum s-a văzut) necondiţionat.

Centrul francez ITI mi-a oferit posibilitatea vizionării mai multor spectacole, programul meu a fost, însă, extrem de încărcat. Am mai participat, la Centrul Cultural Român, la vernisajul expoziţiei de obiecte a lui Ion Biţan, personal şi sugestiv atât în opera sa, cât şi în viaţa de toate zilele. Am văzut, de asemenea, **Werther** – variantă muzicală a lui Jules Massenet după romanul lui Goethe, interpretat cu strălucire de celebrul tenor Alfredo Kraus pe scena Operei Comice.

Am remarcat cu invidie, pe afişul teatral, titluri pe care nu le-am putut vedea din lipsă de timp: **Caligula** de Camus, **Raţa sălbatică** de Ibsen şi **Hamlet** de Shakespeare la Comedia Franceză (titlul din urmă cu Redjep Mitrovitza, un actor francez de origine albaneză, extraordinar, se pare, în rolul titular), **Livada de vişini** de Cehov la Odéon – Théâtre de l'Europe, jucat în original de Teatrul din Sankt-Peterburg, precum şi comedia bulevardieră **Sânge albastru** de Pierre Laville, la Teatrul Daunou, cu sexagenara Marina Vlady în rolul principal.

E greu de tras o concluzie (mai ales de către mine, care, fiind actor, sunt şi „nechemat", şi subiectiv) cu privire la momentul teatral parizian din aprilie 1994, cu atâtea spectacole şi cu atâtea stiluri, din care imensa majoritate nici nu le-am văzut. Judecând, însă, după cele câteva spectacole vizionate, după cronicile citite şi discuţiile avute cu oamenii de teatru întâlniţi, cred că noi, românii, avem motive de mândrie teatrală.

RADU DUDA

ndrisantul cunoscut

STICLE ÎN OCEAN

Scrisorile, după artiştii care ne salută rece sau deloc, sunt al doilea semn că revista „Teatrul azi" există. Desigur, nu sunt prea multe, dar aproape toate dovedesc la ce grele încercări este supusă fidelitatea cititorilor noştri. De exemplu, doamna **Irina Gheorghiu** din Bacău ne scrie că are colecţia completă a revistei, de la primul număr din 1956, că o răsfoieşte adesea pentru că îi aduce aminte de spectacole văzute în tinereţe. Apoi ne întreabă, cu toate precauţiunile impuse de politeţe: „Mai apare revista? La Poştă şi la un chioşc Rodipet mi s-a spus că nu, dar în gară la Reghin – unde am fost să o vizitez pe sora mea – am găsit un număr al revistei, pe care l-am cumpărat. Ajunsă acasă, la Bacău, am constatat că îmi lipseau nişte numere. Au existat? Dacă da, cum le pot obţine? Acum citesc revista ca să ştiu ceva despre spectacolele pe care n-o să mai apuc să le văd". Doamnă Gheorghiu, dacă v-aţi dus până la Reghin, de ce nu vă oferiţi şi o călătorie la Bucureşti, unde veţi vedea şi teatru, iar, dacă ne faceţi o vizită la redacţie, vom încerca să vă completăm şi colecţia. În ceea ce priveşte problema de fond, după cum vedeţi: da, „Teatrul azi" mai apare. E drept că nu ne-am putut lăuda cu ritmicitatea şi uneori distanţa în timp dintre momentul scrierii unei cronici şi cel al apariţiei ne face şi pe noi s-o citim ca pe o amintire din tinereţe. E inutil să explicăm încă o dată motivele şi să ne dezvinovăţim, arătând cu degetul la cei care promit şi nu se ţin de cuvânt. Dacă aţi urmărit în presa cotidiană şi săptămânală dezbaterile despre publicaţiile subvenţionate de Ministerul Culturii, ştiţi împrejurările care ne întârzie apariţia. O revistă ca a noastră nu e rentabilă nicăieri în lume, autorităţile trebuie să se decidă dacă vor să cheltuiască pentru a menţine memoria scrisă a tinereţii dumneavoastră, a noastre, ba chiar şi a lor.

Anonimă, scrisoarea lui **Gigi** n-ar merita prea multă atenţie. Dar ea se leagă într-un fel de ceea ce ne scrie doamna Gheorghiu. Indignat, Gigi ne reproşează că a cumpărat revista, luându-se „după copertă" şi crezând că va afla mai multe despre ultima nevastă a lui Florin Piersic, despre cine a furat Teatrul Mic şi alte lucruri „la ordinea zilei". Negăsind nimic din toate acestea, s-a supărat şi ne-ar cere banii înapoi, „dar nu merită să-mi bat capul pentru trei sute de lei". Gigi e un om generos: la paguba iniţială a adăugat şi cheltuiala pentru timbre, ceea ce dă întreaga măsură a dispreţului. E şi acesta un mod de a te apropia de teatru şi regretăm, o dată cu Gigi, că ziarele care i-au atâtat curiozitatea n-au reuşit să i-o şi satisfacă. În ceea ce ne priveşte, am vrea să-l vedem cât mai curând pe Florin Piersic pe scena unui teatru, interpretând un rol în spectacolul bun al unui regizor important şi să fim poftiţi la premierele Teatrului Mic şi Foarte Mic. Întrucât presa cotidiană a renunţat aproape integral la reflectarea şi analiza fenomenului teatral, altfel decât sub zona senzaţionalului politic, economic sau de moravuri, credem că strădaniile oamenilor de teatru trebuie totuşi consemnate undeva. După aproape patru decenii de la apariţie, doamna Gheorghiu de la Bacău răsfoieşte colecţia revistei „Teatrul azi", zice dânsa, cu folos. O să citească Gigi – cel de peste tot şi de nicăieri – peste patruzeci de ani presa de senzaţie din 1994?

Primim din Timişoara o scrisoare foarte militantă. Domnul **Vasile Aciobăniţei** (dacă am descifrat bine) ne îndeamnă „să lichidăm comunismul din teatru, pe toţi Stanislavski şi alţi ruşi care ne-au stricat tradiţiile, pe ăştia care după învăţătura lui îi pun pe bieţii artişti sa stea în cap şi să umble dezbrăcaţi, în limbi care nu se înţeleg. Când în România era bine şi ordine, la teatru era cortină şi când se deschidea pe scenă oamenii stăteau pe scaun, frumos îmbrăcaţi şi vorbeau pe înţeles despre iubire şi trădare. Iar la piesele istorice Calboreanu venea mai în faţă şi zicea de te cutremurai a cui·e Moldova. Nouă aşa ne plăcea. Atunci era teatru. Acum e batjocură, chiar dacă îi aplaudă străinii". Ne-a fost greu să urmărim logica domnului Aciobăniţei şi cu atât mai dificil să ne înrolăm sub steagul lui. Stanislavski şi „ruşii ăştia" au elaborat exact cele mai expresive procedee ale teatrului în care cortina ţine locul celui de al patrulea perete, unde actorul caută adevărul psihologic al propriilor trăiri şi al relaţiei cu ceilalţi. Spectacolele care îi displac atât corespondentului nostru s-au născut poate şi ca o reacţie la acest mod, până la urmă limitat, de a transmite teatralitatea unui text. E cam riscantă presupunerea că teatrul anticomunist se face stând jos, iar cel comunist, în picioare. S-a văzut şi invers. În mod hotărît nu putem susţine şi nu ne putem alătura chemării de a-i „trimite la sapă pe comuniştii care mai fac spectacole". De altfel, tocmai asta a şi fost comunismul: înlăturarea celor care gândesc sau fac ceea ce „nouă" nu ne place. „La sapă" a fost trimis regizorul rus Meyerhold pentru că nu i-a plăcut lui „nouă" care se numea Iosif Visarionovici Stalin. La sapă, adică la moarte.

Îi rugăm pe cititorii noştri să ne mai scrie; o să le răspundem, deşi condiţiile noastre de apariţie fac ca atât revista, cât şi scrisorile care vin pe adresa ei să aibă ceva din mesajele închise în sticlele aruncate în ocean.

MAGDALENA BOIANGIU